

Übersetzung im Schatten des Kanons: Untersuchungen zur Deutschen Shakespeare-
Übersetzung im 19. Jahrhundert am Beispiel des *Coriolanus*

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

der
Philologischen Fakultät
der Pädagogischen Hochschule Erfurt

vorgelegt von
Angela Hünig

Erfurt, 1999

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Bei der Auswahl und Auswertung des Materials sowie bei der Herstellung des Manuskripts habe ich Unterstützungsleistung von folgenden Personen erhalten:

Offiziell betreut wurde die Arbeit von Univ.-Prof. Fritz-Wilhelm Neumann.

Weitere Personen waren an der geistigen Herstellung der vorliegenden Arbeit nicht beteiligt. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen.

Die Arbeit oder Teile davon wurden bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde als Dissertation vorgelegt. Ferner erkläre ich, dass ich nicht bereits eine gleichartige Doktorprüfung an einer Hochschule endgültig nicht bestanden habe.

Mein Dank gilt der Graduiertenförderung des Landes Thüringen, die diese Dissertation ermöglicht hat.

Ebenso gilt er Frau Weihe vom Sekretariat für studentische Angelegenheiten und Frau Penner und Frau Waechter vom Dekanat des historisch-philologischen Fachbereiches der Pädagogischen Hochschule Erfurt. Sie haben für einen reibungslosen administrativen Ablauf gesorgt und waren immer überaus hilfsbereit und freundlich.

Ganz herzlich bedanken möchte ich mich schließlich bei Univ.-Prof. Fritz-Wilhelm Neumann, Pädagogische Hochschule Erfurt. Seine Betreuung meines Promotionsvorhabens war, wie man sie sich nur wünschen kann.

**Übersetzung im Schatten des Kanons: Untersuchungen zur deutschen
Shakespeare-Übersetzung im 19. Jahrhundert am Beispiel des *Coriolanus*.**

INHALT

1.	Einleitung	4
1.1.	Konzeption der Arbeit	11
1.2.	Übersetzungstheorie	18
1.3.	Methodisches Vorgehen	22
2.	Zwischen Verfremdung, Treue und Eindeutschung: <i>Coriolanus</i> Übersetzungen unter dem Einfluß der Romantik	28
2.1.	Übersetzungen und Übersetzungsgrundsätze	31
2.1.1.	Dorothea Tieck (1831), Abraham Voß (1825)	32
	Exkurs: Richard III.	54
	Johann Benda (1825)	58
2.1.2.	Josef Fick (1825)	66
2.1.3.	Leopold Petz (1838), Heinrich Döring (1836) und Ernst Ortlepp (1839)	67
2.1.4.	Adelbert Keller (1843-1847) und C. Heinichen (1858)	72
2.2.	Übersetzungswissenschaft und Kultursoziologie im Kontext	73
2.3.	Romantische Kunsttheorie und Übersetzung	77
2.4.	Rezeptionsverhalten und Buchmarkt	85
3.	Der "deutsche Shakespeare": <i>Coriolanus</i>-Übersetzungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts	91
3.1.	Programm und Praxis in den drei Sammelübersetzungen (1867-1872)	94
3.1.1.	Heinrich Viehoff (1867)	103
3.1.2.	Adolf Wilbrandt (1868)	113
3.1.3.	Georg Herwegh und Hermann Ulrici (1870)	128

Exkurs: <i>Macbeth</i>	141
1. Dorothea Tieck (1833), Heinrich Voß (1829) und Johann Benda (1826)	145
2. Karl Lachmann (1829), Julius Körner (1836), Philip Kaufmann (1830), Ludwig Hilsenberg (1835) und Ernst Ortlepp (1836)	153
3. Karl Simrock (1842), Moriz Rapp (1854) und C. Heinichen (1861)	156
4. Die drei Sammelübersetzungen: Friedrich August Leo (1871), Friedrich Bodenstedt (1868) und Wilhelm Jordan (1867)	159
5. Georg Meßmer (1875) und Friedrich Theodor Vischer (1901)	172
 4. Schlegel-Tieck "durchgesehen und korrigiert": Die Deutsche Shakespeare- Gesellschaft: Nationale Vereinnahmung, Kanonisierung und Stagnation	176
5. Zusammenfassung	186
6. Literaturverzeichnis	195

1. Einleitung

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war Shakespeare in deutschen Landen eher umstritten als populär. Der Hauptgrund dafür war die deutsche Befangenheit in der Gottschedschen Theatertradition und deren Verwurzelung im Regelkanon der französischen Ästhetik. Die 'Regellosigkeit' des Briten wurde entsprechend zum Ausgangspunkt der in den Anfängen sehr kämpferischen ersten Phase der Shakespeare-Rezeption. Als deren maßgebliches Manifest gilt Lessings *17. Literaturbrief* von 1759. Der nächste entscheidende Schritt bestand in der Prosaübersetzung Christoph Martin Wielands, erschienen zwischen 1762 und 1766. "Sie führte den Dichter als unübersehbaren Faktor ins literarische Leben ein."¹ Den endgültigen Durchbruch brachten schließlich die Jahre 1795 bis 1797, als die Romantiker, allen voran Friedrich Schlegel, sich der Sache des Briten annahmen.² Von jetzt an begann der eigentliche Siegeszug William Shakespeares durch die deutsche Kultur.

Kein ausländischer Dramatiker wurde in Deutschland so intensiv und anhaltend rezipiert wie er, und kaum ein anderer Rezeptionsvorgang ist in diesem Ausmaß Forschungsgegenstand der Literatur- und Übersetzungswissenschaft gewesen. Darüber geben regelmäßig Zeitschriften,³ Theaterperiodika, Einzelbibliographien⁴ sowie diverse zum Thema erschienene Sammelbände und Monographien⁵ Aufschluß. Hinzu kommt eine kaum zu erfassende und zu überblickende Anzahl von Monographien und Artikeln zu den Autoritäten der Shakespeare-Übersetzung im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, allen voran zu August Wilhelm Schlegel,⁶ Ludwig Tieck, Christoph M. Wieland, Johann C. Eschenburg und vielen anderen.⁷

¹Günther Erken, "Shakespearekritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur: Deutschland", in: *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert, 3. Aufl., Stuttgart 1992, S.717-741, hier S.725.

²Ebd., S.732ff.

³So das *Shakespeare-Jahrbuch* und besonders die jährlich erscheinende "World-Shakespeare-Bibliography" (jeweils die 5. Ausgabe) im *Shakespeare-Quarterly*.

⁴Hier ist besonders Hans-Jürgen Blinn, *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums*, Berlin 1993 zu nennen.

⁵S. bspw. *European Shakespeares*, hrsg. von Dirk Delabastita u.a., Amsterdam usw. 1993 sowie *Der deutsche Shakespeare*, hrsg. von Reinhold Grimm u.a. (Theater unserer Zeit 7), Basel usw. 1965.

⁶Als Studie, die Schlegel im Kontext seiner zeitgenössischen Übersetzerkollegen zeigt, wäre hier Peter Gebhardt, *A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu einem Übersetzungsverfahren am Beispiel des 'Hamlet'* (Palestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte 257), Göttingen 1970 zu nennen.

⁷An dieser Stelle sei der nochmalige Verweis auf die Bibliographie von Blinn gestattet, auch was die Entwicklung ab Beginn des 20. Jahrhunderts betrifft. Für diesen Zeitraum ist dann besonders auf die von Fritz Paul und Brigitte Schultze herausgegebene Bibliographie *Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie* (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 7), Tübingen 1991 hinzuweisen, die zu einem Großteil Titel zur Shakespeareübersetzung nennt.

Umso erstaunlicher ist es daher, daß ein bestimmter Abschnitt dieser Rezeptionsgeschichte von der Forschung bis heute weitestgehend ignoriert worden ist.⁸ Dabei handelt es sich um eine große Anzahl von Übersetzungen, die im Laufe des 19. Jahrhunderts zeitgleich zur, bzw. im Anschluß an die zum Klassiker avancierte metrische Schlegelsche Übersetzung (Berlin 1797-1801, 1810) und deren Fortsetzung durch Ludwig Tieck und seine Mitstreiter Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin (1825-1833) erschienen sind. Diese entstanden gleichsam im Schatten des kanonischen 'deutschen Shakespeare' als Neuübersetzungen mit dem Ziel, in Abgrenzung zum Schlegel-Tieckschen Vorbild Shakespeare an die Erfordernisse der zeitgenössischen deutschen Bühne anzupassen und ihn einem noch breiteren deutschen Publikum nahezubringen. Von seiten der Kritik wurden sie mit ein und demselben Urteil bedacht: Schlegel-Tieck sei in ihnen teilweise abgeändert und aufgrund neuer philologischer Erkenntnisse korrigiert worden, aber es gäbe keine neuen Impulse. Die Übersetzer hätten es nicht vermocht, etwas wirklich Neues zu schaffen oder sich der Sprachgewalt des Vorbildes auch nur anzunähern. Dieses Urteil entbehrt nicht ganz der Grundlage, da zumindest die Shakespeare-Gesellschaft ihre Ausgabe von 1867-1871 und die meisten der folgenden explizit als korrigierte Schlegel-Tieck-Versionen verstand und auch einige der anderen Übersetzer sich ganz dezidiert auf das Vorbild bezogen. Das ändert nichts an der Tatsache, daß diese Einschätzung, die auch in der heutigen Diskussion immer wieder unkritisch übernommen wird, viel zu pauschal und undifferenziert ist und mit ihr ein erheblicher Teil der Rezeptionsgeschichte Shakespeares einfach ausgeblendet wird. Falls überhaupt Stellung bezogen wird, fallen die Bewertungen in der Regel einheitlich, kurz und ohne ein weiteres Eingehen auf den Gegenstand aus.⁹ Es handelt sich hier um normative Beurteilungen, die den übersetzten Text in

⁸Eine, thematisch allerdings sehr eingegrenzte, Annäherung an einige der heute unbekannten Übersetzungen unternimmt Annette Leithner-Brauns, *Shakespeares Wortwiederholungen und Schlüsselwörter in deutschen Übersetzungen* (Studien zur Englischen Literatur; 7), Münster usw. 1994.

⁹Für die große Anzahl entsprechender zeitgenössischer Urteile zeugen bspw. die von Rudolph Genée, "Die deutschen Shakespeare-Übersetzungen und Theater-Bearbeitungen, III, in: *Nationalzeitung* Nr. 23 vom 15. Januar 1869 und Gisbert Freih. Vincke, "Zur Geschichte der Shakespeare-Übersetzungen", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 16, 1881, S. 254-273, hier S.273. Hinsichtlich der Beispiele aus jüngerer Zeit vgl. Käthe Stricker, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950)", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1956, S. 45-89; Siegfried Korminger, "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer", *Shakespeare Jahrbuch West* 1956, S. 19-43, hier S.41-43; K.G. Kachler, "Weshalb immer noch die Shakespeare-Übertragungen der Romantiker vorzuziehen sind", *Shakespeare-Jahrbuch West* 1956, S. 90-95; Ulrich Suerbaum, "Der deutsche Shakespeare. Übersetzungsgeschichte und Übersetzungstheorie" in: *Festschrift für Rudolf Stamm*, Bern 1969, S. 61-68; ders. "Shakespeare auf deutsch - Eine Zwischenbilanz", in: *Shakespeare-Jahrbuch West*, 1972, S. 42-66; Peter Wenzel, "German Shakespeare-Translation: the State of the Art", in: *Images of Shakespeare*, hrsg. von Werner Habicht u.a., London usw. 1988,

seiner Bedeutung als historisches Faktum jedoch völlig außer acht lassen.¹⁰ Ob die zeitgleich mit Schlegel-Tieck und darauf folgend erschienenen Übersetzungen tatsächlich so wenig innovativ waren, wie ihr Ruf vermuten läßt, müßte eine Untersuchung erst einmal erweisen - diese soll hier in noch zu erläuterndem Rahmen vorgenommen werden. Entscheidender ist, daß ihre Existenz - eine beachtliche Menge - auf der einen, und heute weitgehende Unbekanntheit auf der anderen Seite auf eine interessante Phase in der Shakespeare-Übersetzungsgeschichte schließen läßt, die bis heute kaum erforscht ist. Die Besonderheit liegt gar nicht in der Tatsache, daß sich die Übersetzungen gegenüber einem kanonisierten Vorgänger nicht dauerhaft durchzusetzen vermochten,¹¹ sondern ist im größeren Zusammenhang eines sich auf breiter politischer und sozio-kultureller Ebene vollziehenden Wandels von universalistischen hin zu nationalistischen Konzepten zu sehen. Analog vollzogen sich der Übergang vom idealistischen zum mimetischen Kunstverständnis, das Shakespeare zunehmend als Verfasser aktueller politischer Dramatik verstand,¹² und eine Abkehr von den Werten der Romantik, die als eine zwar ästhetisch hochempfindsame, aber passive und unkreative Epoche gesehen wurde. Deutlich wird dieser Diskurswechsel auch in der zeitgenössischen Literaturgeschichtsschreibung, vermittelt vor allem durch deren Hauptvertreter Georg Gottfried Gervinus. Als weitere Stichworte seien die extreme Funktionalisierung Shakespeares im Rahmen nationaler Bestrebungen politischer und kultureller Art genannt, die zunehmend philologische Akribie im Umgang mit dem Text,¹³ die Institutionalisierung der Shakespeare-Erforschung und -Liebhaberei in Gestalt der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft im Jahr 1865, die drastische Kommerzialisierung und der Ausbau des Buchmarktes einhergehend mit der entsprechenden Entwicklung im Rezeptionsverhalten und dem wirtschaftlichen Wachstum der Gründerzeit und nicht zuletzt

S.314-323; Klaus-Peter Steiger, *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption* (Sprache und Literatur 17), Stuttgart 1987, hier S.95ff.

¹⁰als historisches Faktum im Sinne der "Manipulation School", die ein dezidiert zieltexorientiertes, weitgehend deskriptives, komparatistisches Vorgehen vertritt und den übersetzten Text als Teil eines literarischen Polysystems sieht, das durch einen beständigen Wechsel und Kampf zwischen Innovation und Konservatismus bestimmt ist; eine Übersicht über die vertretenen Positionen liefert Mary-Snell Hornby, *Translation Studies. An integrated approach*, rev. ed. Amsterdam usw. 1995, S.22-24.

¹¹Für diesen Sachverhalt ließen sich noch andere Beispiele finden. Als prominenteste seien hier nur die Luthersche Bibelübersetzung, die Schleiermacherschen Platonübersetzungen und der Homer von Voß genannt.

¹²Vgl. Markus Moninger, *Shakespeare inszeniert. Das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'Dritten Deutschen Klassikers'* (Theatron 15) Tübingen 1996, S.47.

¹³Vgl. bspw. Hans-Jürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, 2 Bde, Berlin 1982 und 1988, hier Bd. 1, S.63. Was genau der Begriff der "philologisch-literaturwissenschaftliche[n]" Auseinandersetzung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts impliziert, bedarf einer genauen Überprüfung.

die Konkurrenz mit einem - wie es scheinen mußte - kaum zu übertreffenden Vorbild.

Im Verlauf der letzten Jahre hat schon Werner Habicht mehrfach versucht, die Aufmerksamkeit auf diese seiner Meinung nach möglicherweise zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Übersetzungen zu lenken,¹⁴ und er hat auf die erhebliche Forschungslücke hingewiesen, die hinsichtlich der bibliographischen und faktischen Informationen, vor allem aber im Bereich der kritischen analytischen Auseinandersetzung besteht. Seiner Ansicht nach müßten Untersuchungen auf diesem Gebiet ihre Aufmerksamkeit besonders auf die Prinzipien richten, nach denen insbesondere die Sammelübersetzungen von verschiedenen Übersetzern und in verschiedenen, sich auch durchaus überschneidenden Kombinationen zusammengestellt wurden.

In diesem Zusammenhang hält er auch eine genauere Untersuchung der immer wieder erfolgten Textrevisionen für wünschenswert. Von derartig gelagerten Untersuchungsperspektiven erwartet Habicht vor allem Aufschluß darüber, warum es den vielen Neuübersetzungen nicht gelang, die Vorherrschaft der Schlegel-Tieck-schen Übersetzung auf der Bühne und dem Buchmarkt zu brechen, und an welchen Übersetzungsproblemen diese Übersetzer letzten Endes scheiterten. Er vermutet das Hauptproblem zu einem großen Teil in der Tatsache, daß die auf Schlegel folgenden Übersetzer trotz ihres Bestrebens, den Text 'deutscher' und bühnenfähiger zu machen und ihn von seinem als romantisch empfundenen Tonus zu befreien, es nicht vermochten, sich von Schlegels Grundannahme des unbedingten organischen Zusammenhanges von Form und Inhalt zu lösen. Sie hätten den Text daraufhin zwar philologisch korrekter und einfacher, aber nicht bühnenwirksamer, sondern ausdruckschwächer gestaltet. Was sie als romantisch entlarvt hatten war laut Habicht jedoch in erster Linie die Schlegelsche Orientierung am Blankvers der Weimarer Klassik Schillers und Goethes. Dieser war dem deutschen Ohr bereits vertraut, und wurde als besonders 'schön' empfunden. Gerade dieses Verfahren, das Schlegel zudem großartig beherrschte, sicherte ihm und seinen Mitstreitern den letzten Endes durchschlagenden und

¹⁴S. Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany: The making of a myth", in: *Nineteenth-Century Germany. A symposium*, hrsg. von Modris Ekstein u.a. Tübingen 1983, S. 141-157; ders., "The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare-Translation", in: *European Shakespeares*, S.45-53; auch Friedmar Apel, Herausgeber des Erich Friedschens Shakespeares weist auf diese Forschungslücke hin: "So wurde Shakespeare im Deutschland des 19. Jahrhunderts in einer beispiellosen Massenhaftigkeit übersetzt, ein Phänomen, das schon allein wegen der schieren Masse der Versionen noch gar nicht ausreichend untersucht worden ist.", *Ein Shakespeare für Alle. Begleitbuch zu den Shakespeare-Übersetzungen von Erich Fried*, Berlin usw. 1995.

anhaltenden Erfolg.¹⁵ Der deutsche - und das hieß der Schlegel-Tiecksche Shakespeare - wurde mit nationalistischer Begeisterung als noch 'schöner' als das Original empfunden - und alle Folgeübersetzungen hatten es schwer, besonders dann, wenn sie sich von der durch Schlegel praktizierten Übersetzungsweise, die durchaus auch deklamatorisch-empathischen Wirkungsabsichten huldigte, zu distanzieren versuchten. Soviel vorerst zu den Anregungen Werner Habichts.¹⁶

Es gibt aber noch andere Gründe dafür, die Übersetzungsversuche des 19. Jahrhunderts einer genaueren Überprüfung zu unterziehen:

Die Situation, in die sich die Shakespeare-Übersetzer besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gestellt sahen, war in vieler Hinsicht signifikant. Auch von vielen der Neuübersetzer wurde die Schlegel-Tiecksche Leistung anerkannt, durch den Blankvers zentrale Übersetzungsprobleme zu lösen, an denen Vorgänger wie Wieland und Eschenburg gescheitert waren. Später setzte sich bei vielen das Gefühl durch, den wirklichen Shakespeare erst durch Schlegel-Tieck präsentiert zu bekommen,¹⁷ und man schien der Überzeugung,

Gewisse Ausdrücke, Wendungen, Sentenzen der Shakespearschen Dramen haben von Schlegel ihr deutsches Gewand für alle Zeiten erhalten. Es kann ihnen nicht mehr abgestreift werden, ohne ein Stück ihres poetischen Lebens mitabzureißen.¹⁸

Im Vorwort einer Neuübersetzung erscheint dies paradox und verweist auf den Konflikt, in dem sich die Übersetzer insbesondere nach der Gründung der Shakespeare-Gesellschaft, 1865, sahen. Diese hatte, trotz ihrer Aufrufe zu neuen, zeitgemäßen Übertragungen, von Anfang an keinen Zweifel darüber gelassen, daß sie vor allen anderen die Schlegel-Tieck-Version zu fördern gedachte. Scheinbar sah man sich als Übersetzer fortan genötigt, den eigenen Versuch rechtfertigen zu müssen. Denn der Bedarf an Neuübersetzungen war zweifellos da: die

¹⁵Diesen Zusammenhang sieht auch Kenneth E. Larson. Vgl. "Pro und contra Schlegel: Die zwei gegensätzlichen Blankversübersetzungen des *King Lear* von Heinrich Voss (1806 und 1819)", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1989, S.113-133, hier, S.118.

¹⁶Darauf, daß es den besonders von Stricker und Suerbaum postulierten "Stillstand in der Entwicklung der deutschen Übersetzungskunst seit 1830" in der Form nicht gegeben hat, machte bereits Fritz-Wilhelm Neumann aufmerksam; S. "Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus. Ein Serienvergleich zu *Macbeth* und *Much ado about nothing*", in: *Komödie und Tragödie übersetzt und bearbeitet*, hrsg. von Ulrike Jekutsch u.a., (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 16), Tübingen 1994, S.431-454, hier S.454.

¹⁷Vgl. Gisbert Vincke, "Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung", S.261.

¹⁸Diese Einschätzung ist zu finden im Vorwort zu Otto Gildemeisters Übersetzung des *King John*, in: *William Shakespeare's Dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig 1867-1872, Bd. 2, 1867, S.XI-XII; Sie wird aufgegriffen von Hermann Ulrici im Vorwort zur Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft, *Shakespeare's Dramatische Werke*. Nach der Übersetzung von A.W.v. Schlegel und Ludwig Tieck. Sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet mit Einleitung und Noten versehen unter Redaction von Hermann Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 12 Bde., Berlin, 1867-1871, Bd. 1, 1867, S.V-VIII, hier S.VII.

Vorbildlichkeit des Schlegel-Tieck-Textes wurde zwar seitens der Shakespeare-Gesellschaft nicht in Frage gestellt, andererseits wurde er aus philologischer Sicht und von seiten der Bühnenpraktiker als defizitär und verbesserbar eingeschätzt. Schwerer wog noch, daß man den Text typischer deutsch und damit breitenwirksamer wünschte. Diese Zwangslage stellte erhebliche Anforderungen an die betroffenen Übersetzer.

Darüber, daß trotz dieser nicht unbedingt motivierenden Ausgangssituation so viele Versuche der Neuübersetzung unternommen wurden, lassen sich noch andere Vermutungen anstellen:

Zunächst hatte die Schlegelsche oder Schlegel-Tiecksche Übersetzung nicht die kanonische Geltung, die ihr später, insbesondere ab dem 20. Jahrhundert beigemessen wurde. Sie war kaum gedruckt, als die Konkurrenz mit diversen neuen Versionen nachzog.¹⁹

Dann verweist die ungebrochene Übersetzeraktivität auf eine allgemeine Expansion im Verlagswesen und auf eine drastisch gestiegene Nachfrage von seiten der Leser.²⁰ Der Paradigmenwechsel weg vom "ordinären publico" hin zu einer "akademischen Rezeption"²¹ kommt hinzu. Die meisten der hier in den Blickpunkt gerückten Übersetzungen haben wohl niemals als Vorlage für eine Bühnenbearbeitung gedient, viele waren auch gar nicht als solche gedacht. Trotzdem kam allein zwischen 1857 und 1873 beispielsweise eine heute völlig unbekannte Sammelübersetzung wie die von Boettger u.a. herausgegebene und bei Reclam jun. erschienene auf 19 Auflagen. Für einige der im Rahmen der Untersuchung erscheinenden Literaten bot die Übersetzertätigkeit einen Ausweg aus der finanziellen Misere, die oft durch politisch mißliebige Aktivitäten entstanden war, wie im Falle Ernst Ortlepps und Georg Herweghs.

Gerade der, zumindest spätere, große Erfolg der Schlegel-Tieck-Version reizte möglicherweise zum Versuch, sich ebenfalls durch eine namhafte Übersetzung zu etablieren und nach eigenen Maßstäben innovatorisch tätig zu werden. Auch die Liebhaberei - viele der Übersetzer und Initiatoren der Shakespeare-Gesellschaft wie Friedrich August Leo oder Wilhelm Öchelhäuser waren Laien - spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Die seit 1865 durch diese Gesellschaft institutionalisierte Shakespeare-Kritik, stimulierte unter der Prämisse der größeren philologischen Korrektheit, des breitenwirksameren also allgemeinverständlicheren Ausdrucks sowie der

¹⁹Vgl. Friedmar Apel, *Sprachbewegung*, Heidelberg 1982, S.17.

²⁰Bezug genommen wird hier in erster Linie auf die Ausführungen Hans-Ulrich Wehlers, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, 3 Bde., München 1987-1995, sowie auf die Ausführungen von Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jh.*, F.a.M. 1989.

²¹Vgl. Klaus-Peter Steiger, *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*, S.26

weitgehenderen "Eindeutschung"²² durchaus Neuansätze, auch wenn sie diesen dann aufgrund ihrer widersprüchlichen Haltung die Unterstützung entzog.

Ausschlaggebend war, daß man Schlegel-Tieck eben doch nicht (auch über die Belange der Bühne hinaus) als die beste Lösung zur Eindeutschung Shakespeares empfand. Es gab, wenn auch in mehr oder weniger ausgeprägter Orientierung an der Schlegel-Tieck-Version, sehr wohl neue Übersetzungsansätze und Konzepte. Zutreffender muß es sogar heißen, daß das Verständnis von Übersetzung und anderer zentraler literaturwissenschaftlicher Begriffe, so der Philologie, ein völlig anderes war als zu Zeiten A.W. Schlegels oder zu unserer. Diese veränderte Auffassung steht - und das ist eine der hier zugrundegelegten Thesen - in enger Verbindung mit der politischen und kulturellen Entwicklung in Deutschland.

Um eine Ausgangsbasis für weiterführende Überlegungen zu schaffen, wird, anknüpfend an die Forderungen Werner Habichts, eine kritische Bestandsaufnahme der Übersetzungen, insbesondere derer aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, unter Berücksichtigung ihrer Entstehungsbedingungen geliefert. Doch im Unterschied zu der von Habicht angeregten Vorgehensweise sollen die betreffenden Übertragungen weniger unter dem Gesichtspunkt der Schlegel-Tieck-Kontinuität im Sinne einer Sukzession von Mißerfolgen betrachtet werden, sondern vielmehr als eigenständige Übersetzungsleistungen, die zum Teil zwar die Orientierung am Vorbild nicht verhehlen konnten, was sie auch gar nicht wollten, die aber trotzdem deutliche Akzente setzten und somit Rückschlüsse auf die damaligen Konzepte, die Übersetzungspraxis und den allgemeinen Literaturbetrieb zulassen.

Die für die Übersetzer kaum zu umgehende Auseinandersetzung mit der Schlegel-Tieckschen Fassung und die daraus resultierenden Ergebnisse von vermeintlich größerer philologischer Korrektheit auf der einen und stärkerer Eindeutschung auf der anderen Seite machen eine Diskussion bislang zur Verfügung stehender Übersetzungs- und auch literaturwissenschaftlicher Termini notwendig. So bedarf der Begriff der Philologisierung einer genaueren Überprüfung hinsichtlich seiner historischen Determiniertheit. Auch sind übersetzungswissenschaftliche Kategorien wie beispielsweise die der interlingualen und intralingualen Übersetzung oder Paraphrase mit Geltung für viele der Übersetzungen aus der zweiten Jahrhunderthälfte nicht ohne weiteres übertragbar; hier kann aufgrund der Präsenz von Schlegel/Tieck allenfalls von Mischformen die Rede sein, die die Charakteristika der Modernisierung und der Übersetzung mit bearbeitenden

²²Ein Begriff, der auch bei Schlegel schon zentral ist. Vgl. Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, Bd. 2, S.39 u. 64.

Elementen in besonderer Weise in sich vereinen.²³ Damit sind vor allem die politisch-kulturell bedingten einfließenden Diskurse gemeint.

Es wird sich zudem erweisen, daß theoretische und methodische Ansätze, wie sie beispielsweise die Äquivalenztheorie vorschlägt, sich aufgrund ihrer ausschließlichen Rekurrenz auf ein modernes Verständnis von Übersetzung eine Anwendung nicht unbedingt anbieten.

1.1. Konzeption der Arbeit

Ein Eingehen auf das Phänomen der Sammelübersetzung kann nur in Form einer Darstellung der explizit formulierten Ziele der jeweiligen Herausgeber im Vergleich mit den jeweils vorgenommenen Übertragungen geschehen. Dies wird der Fall sein bei den drei Sammelübersetzungen, die etwa zeitgleich zwischen 1867 und 1872 entstanden sind. Es handelt sich hierbei um die Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft sowie um die von Franz Dingelstedt und Friedrich Bodenstedt herausgegebenen Übersetzungen. Sie stellen insofern eine Besonderheit dar, als sie als direkte Reaktion auf die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer lauter werdende Forderung nach dem wahren deutschen Shakespeare zu werten sind.

Besonders laut war dieser Ruf von seiten der 1865 gegründeten Shakespeare-Gesellschaft gekommen. Dennoch finden sich Gründe für die Annahme, daß die Aktivitäten der Shakespeare-Gesellschaft sich im Rahmen des Innovationsprozesses eher als Hemmschuh denn als Motor erwiesen. Anlaß zu dieser Vermutung gibt auch die Tatsache, daß sie mit ihrer eigenen korrigierten und nur teilweise neu übersetzten Ausgabe (die Übertragungen Dorothea Tiecks wurden ersetzt) den Schlegel-Tieck-Text festschrieb und in ihren kritischen Beiträgen immer wieder die Autorität von Schlegel-Tieck gegenüber den Neuübersetzungen bestätigte. Diese Tendenz war um die Jahrhundertwende herum besonders ausgeprägt. Gleichmaßen konservativ zeigte sich die Gesellschaft hinsichtlich der Volksausgabe, die sie anfänglich betreibt doch schließlich blockiert.²⁴

²³Hinsichtlich der zu verzeichnenden Modernisierungsleistungen könnte man von einem "rewording" oder einer "intralingualen" Übersetzung sprechen; s. Roman Jakobson, "Linguistische Aspekte der Übersetzung" [1959] in: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a.M. 1992, S.481-491, hier S.483; Michael Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs* (Tübinger Beiträge zur Linguistik 389) Tübingen 1993, S.24-27. Die Interaktion mit dem Original ist hier jedoch nicht abgedeckt. Sachverhalte, die z.B. mit den "diastatischen" und "diaphasischen" Unterschieden nach Eugenio Coseriu, *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1988, S.281-282 ebenfalls nur sehr bedingt umrissen sind.

²⁴Zu den internen Auseinandersetzungen s. Christian Eidam, *Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Nürnberg 1914. Hier wird interessanterweise nicht zwischen Lese- und

Zentral ist die Frage nach den programmatischen und philologischen Herangehensweisen der einzelnen Übersetzer. Von Schlegel-Tieck über die drei Voß bis zu der von Friedrich Bodenstedt herausgegebenen Ausgabe hat es einen deutlichen Konzeptwandel gegeben. Abraham Voß versuchte, in Anwendung der Übersetzungsprinzipien seines Vaters und seines Bruders Heinrich, auf Kosten der Zielsprache und mit großer Achtung vor dem Original den Ausgangstext möglichst genau nachzubilden, in diesem Punkt dem Schleiermacherschen Prinzip folgend, an das viele Übersetzungstheoretiker der folgenden zwei Jahrhunderte anknüpfen sollten.²⁵ Die am Bodenstedtschen und Dingelstedtschen Unternehmen beteiligten Übersetzern hingegen zielten, nach Bekunden der Leiter der jeweiligen Unternehmen, auf eine bessere Adaptation an die deutsche Bühne, und ihr Hauptaugenmerk sollte sich auf die Zielsprache und somit auf die größtmögliche Anpassung an den deutschen Sprachgebrauch richten. Es wird zu prüfen sein, wie diese diametral entgegengesetzten Positionen über den wissenschaftlich und philologisch genaueren Umgang hinaus entstehen konnten.

In diesem Zusammenhang müssen historische und politische Faktoren berücksichtigt werden. Die Forderung nach einer wirklich deutschen Shakespeare-Version,²⁶ und die Betonung der "Stammverwandtschaft Shakespeares" mit den Deutschen²⁷ und seiner "urgermanischen Natur"²⁸ sind zu einem großen Teil als Reflex auf das wachsende Nationalgefühl zu sehen, das schon für sich genommen eine völlig andere Haltung gegenüber dem Ausgangstext bedingt. Shakespeare stellte einen Eckpfeiler in der versuchten Herleitung germanischer Kulturtradition im Rahmen einer national ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung²⁹ dar und wurde in

Bühnenfassung sondern zwischen Forschungs- und Volksausgabe unterschieden; desweiteren Martin Lehnert, "Hundert Jahre Deutsche Shakespeare-Gesellschaft" in: *Shakespeare-Jubiläum 1964, Festschrift zu Ehren der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* hrsg. im Namen der Gesellschaft von Anselm Schlösser, Weimar 1964, S.1-41; Ruth von Ledebur weist daraufhin, daß sich auch nach dem 2. Weltkrieg die konservative Haltung und der normative Anspruch uneingeschränkt hielten und man sich gegen Neuübertragungen und moderne Inszenierungen zur Wehr setzte: Vgl. *Deutsche Shakespeare-Rezeption seit 1945* (Studien zur Anglistik) Frankfurt a. M. 1974, S.117ff.)

²⁵Vgl. Kenneth E. Larson, "Pro und contra Schlegel", S.132. Eine Übersicht über die vertretenen Positionen liefert u.a. H.J. Störig, *Das Problem des Übersetzens*, (Wege der Forschung VIII) Darmstadt 1973.

²⁶"call for a more definitive German Shakespeare", Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S. 144.

²⁷Friedrich von Bodenstedt, *William Shakespeare: Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen, William Shakespeare's Dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd. 38, 1872, S.1.

²⁸August Koberstein, "Shakespeare in Deutschland", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1865, S. 1-17.

²⁹Vgl. Wolfgang Ranke, "Integration und Ausgrenzung. Ausländische Klassiker in deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts" in: *Literaturkanon - Medienereignis - kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, hrsg. von Andreas Poltermann (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 10), Berlin 1995, S.92-118, hier S.93-94 sowie S.110-111; Zu den ausgeprägt entelechischen Strukturen, durch die sich insbesondere die Kon-

Gestalt der Schlegel-Tieck-Übersetzung neben Schiller und Goethe als der dritte deutsche Klassiker³⁰ betrachtet. Ab Mitte des Jahrhunderts ging man also vielfach dazu über, ihn zum Deutschen zu erklären.³¹ Es fehlte nur noch das 'deutsche Original'.

Ein Moment, daß in diesem Kontext Beachtung verdient, liegt im Vorbehalt der Übersetzer gegenüber dem, was sie am Schlegel-Tieck Text als romantisch identifiziert hatten. Diese Distanzierung beschränkte sich nicht auf die - trotz "Eindeutschung" - vergleichsweise eng an Shakespeare orientierte und mittlerweile als unzeitgemäß empfundene Sprache und Stilistik, sondern erstreckte sich auch auf die Besonderheit der dahinter vermuteten Geisteshaltung. War für die Romantiker noch der reflektierende Hamlet Hauptgegenstand des Interesses und der Bewunderung,³² so waren es für die Übersetzer und Kritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts vor allem Figuren wie Macbeth und Coriolanus, die man aufgrund ihrer Tat- und Schlagkraft besonders schätzte.

Die Abwendung von allem, was im späteren 19. Jahrhundert, der Zeit des nationalen Aufstieges und der kämpferischen Machtgebärde, als romantisch, oft gleichgesetzt mit weiblich und daher schwach oder auch verworfen, empfunden wurde, zeigt sich sowohl im kulturellen als auch im politischen Bereich.³³ Es wird zu überprüfen sein, ob und in welcher Form dieser Stimmungswechsel sich in den Übersetzungen niederschlägt.

Hinsichtlich des hier zu untersuchenden Textkorpus bestehen große Auswahlmöglichkeiten. Aus pragmatischen und thematischen Erwägungen heraus ist die Entscheidung auf die verschiedenen Übersetzungen des *Coriolanus* gefallen. Zum Vergleich werden in einem Exkurs einige der in gleichen Ausgaben erschienen Übertragungen des *Macbeth* hinzugezogen, um Rückschlüsse darauf zu ermöglichen, ob in den Sammelausgaben ebenso verbindliche Prinzipien wie bei

strukture der nationalen Literaturgeschichtsschreibung auszeichnen vgl. Jürgen Fohrmann, "Geschichte, Nation, Literaturgeschichte" in: *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland*, hrsg. von Frank Basner (Reihe der Villa Vigoni 2), Tübingen 1989, S.50-59.

³⁰"our 'third classical poet next to Goethe and Schiller': So formuliert bei Wilhelm Hortmann, "Changing modes in *Hamlet* production: Rediscovering Shakespeare after the Iconoclasts" in: *Images of Shakespeare*, S.220-235, hier S.221.

³¹So unter vielen Arthur Böhlingk in seiner Schrift *Bismarck und Shakespeare*, Stuttgart usw. 1908, und Ludwig Fulda, "Deutsche Kultur und Ausländerei", in: *Zwischen Krieg und Frieden* 31, Leipzig 1916, S.1-32, hier S.13f.

³²Zum Beginn der nationalen Vereinnahmung Shakespeares und der Identifikation Deutschlands mit *Hamlet* vgl. Hans-Jürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption* Bd.2, Berlin 1988, S.63-66.

³³S. hierzu beispielsweise Nicolaus Sombarts *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt. Ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München usw. 1991. Auch wenn man Sombarts eng an Freud orientierter Auslegung nicht folgen mag, so geben seine Ausführungen zu Carl Schmitts *Hamlet*-Interpretation und seiner Entwicklung zum Apologeten des totalitären Hitler-Staates anregende Hinweise auf die politische Stimmung und Entwicklung im Deutschen Reich am Ende des 19. Jahrhunderts.

Schlegel-Tieck oder Voß gewirkt haben. Die Wahl eines Beispiels - der *Coriolanus* steht im Vordergrund der Betrachtung - erleichtert den Überblick über die verschiedenen Übersetzungsparadigmen. Zudem konnte die Ergiebigkeit einer Fokussierung auf den *Coriolanus* bereits durch Vorarbeiten geprüft und bestätigt werden.³⁴ Es hat sich gezeigt, daß sich diese Tragödie gut als Grundlage für die hier ins Auge gefaßten Fragestellungen eignet, da sie, vermutlich in ähnlicher Weise wie am Beispiel des *Hamlet* bereits angedeutet, einem sehr ausgeprägten Interpretationswandel unterlag und somit aufschlußreiche Einblicke in den historischen und kulturellen Epochendiskurs verleihen kann. Als ein Grund kann die extrem offene, viele Deutungsangebote ermöglichende Bauform des Stückes gesehen werden.

Am Beispiel der Wilbrandtschen Übersetzung dieses Dramas konnte bereits nachgewiesen werden, daß die bei Shakespeare durchaus ambivalent angelegte Titelfigur unter Betonung ihrer männlichen kämpferischen Qualitäten eine Stilisierung zum 'edlen Helden' erfährt. Diese ist in engem Zusammenhang mit der ideologischen Ausrichtung des Übersetzers vor dem Hintergrund wachsenden Nationalgefühls im sich konstituierenden deutschen Staat zu sehen. Ein Blick in die Bearbeitungsgeschichte des *Coriolanus* zeigt ferner, daß der Umgang mit der politischen Seite des Stückes seit jeher stark von äußeren Umständen beeinflusst war. Bis ins 19. Jahrhundert hinein schwankten die englischen Bearbeitungen des *Coriolanus*-Stoffes zwischen Funktionalisierung zu royalistischer Propaganda und Stilisierung zum idealen Aristokraten oder der Darstellung des negativen Exempels. In den meisten Fällen machten sich also die Bearbeiter die auch in der Shakespeare-Version beibehaltene "implizite Eignung zur Politisierung"³⁵ auf die eine oder andere Weise zunutze.³⁶

³⁴Gegenstand dieser von der Verfasserin ausgeführten Studie ist die Übersetzung des Shakespearschen *Coriolanus* durch Adolf Wilbrandt und deren spätere Inszenierung am Wiener Burgtheater. Sie ist im Rahmen der von 1994-1996 laufenden Forschungen des Sonderforschungsbereiches Literarische Übersetzung (SFB 309) entstanden und unter dem Titel "Coriolanus in Wien: Adolf Wilbrandts Shakespeare-Übersetzung und deren Inszenierung am Burgtheater", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, hrsg. von Bärbel Fritz u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), Tübingen 1997, S.127-153.

³⁵S. die zur Bühnengeschichte des *Coriolanus* einschlägige Studie von Martin Brunkhorst, *Shakespeares "Coriolanus" in deutscher Bearbeitung. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares*, (Komparatistische Studien. Beihefte zur "arcadia"- Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft 3), Berlin usw. 1973, S.16.; Zur jüngeren Inszenierungsgeschichte des *Coriolanus* in Deutschland vgl. bereits erwähnte Studie von Markus Moninger, *Shakespeare inszeniert*; Jan Kott führt das große Befremden gegenüber dem Stück, auf die "Zwei- ja Vieldeutigkeit" zurück, als das Resultat seiner "politischen, moralischen und letzten Endes philosophischen Vieldeutigkeit"; S. *Shakespeare heute*, München 1964, S.199.

³⁶Daß das Drama *Coriolanus* auch heute noch dazu herangezogen wird, politische Gehalte zu transportieren zeigt beispielsweise die Inszenierung Peter Bogdanovics von 1991, die in expliziter Weise eine Analogie zum Zusammenbruch der kommunistischen Sowjetmacht herstellt; Vgl. Peter

Im Rahmen der Untersuchung wird sich also zeigen, ob in den anderen Übersetzungen neben einer Tendenz zur Verdeutschung ebenfalls Umakzentuierungen auszumachen sind, die die These von der besonderen Toleranz dieses Stückes hinsichtlich subjektiver und politischer Wertungen zusätzlich stützen und ob ähnliche Tendenzen im *Macbeth* auszumachen sind. Auf den ersten Blick haben die Stücke nicht viel gemeinsam. Im *Coriolanus* vollzieht sich der größte Teil der Handlung als öffentliches Zeremoniell. Geringe Innerlichkeit, rhetorische Klarheit und relative Simplizität der Sprache stehen dem Bilderreichtum, der metaphorischen Dichte, einer kraftvollen Sprache und Innenschau im *Macbeth* gegenüber - ein Stück, von dem fast jede Zeile zum Zitat taugt gegenüber der Kargheit politischer Auseinandersetzung im *Coriolanus*. Es ist schwer, sich mit Coriolanus zu identifizieren, daher zum Teil dessen Unbeliebtheit auf der Bühne. Das Gegenteil ist der Fall im *Macbeth*. Allerdings bestehen auch Gemeinsamkeiten. Beide Hauptcharaktere tragen deutlich tyrannische Züge und sind beseelt von Ehrgeiz und Machtwillen - eine Qualität, die neben anderen Führerqualitäten in der zweiten Jahrhunderthälfte in Hinsicht auf das künftige Deutschland durchaus positiv beurteilt wurde. Für den *Macbeth* sprach in dieser Phase insbesondere das Nordisch-Naturnahe, das aber auch schon Schlegel zu schätzen wußte. Ferner gibt es in beiden Stücken kompositorische Übereinstimmungen. Es werden "ambiguous heroes" einander gegenübergestellt: hier Coriolanus und Aufidius, dort Macbeth und Banquo.³⁷ Moralisch ambig sind sie alle. Parallelen bestehen auch in der Konzeption der weiblichen Protagonisten Volumnia und Lady Macbeth: beides Frauen, die Männlichkeit als Gewalttätigkeit definieren und in beträchtlichem Maße den Motor der einsetzenden Handlung darstellen.³⁸ In der Martialität besteht eine weitere Gemeinsamkeit, und schließlich gibt es, wie im *Coriolanus* auch im *Macbeth* Deutungsangebote, die eine zumindest ansatzweise positive Bewertung der Hauptfigur ermöglichen. Inwieweit dies geschieht, muß die Analyse erweisen.

Auch wenn einige Übersetzer eine angemessenere Bühnensprache als Ziel für sich in Anspruch nehmen, kann von einer Bühnengeschichte indes kaum die Rede sein, da sich für den Großteil der hier zu untersuchenden Übersetzungen des *Coriolanus* und auch des *Macbeth* zumindest bisher keine Aufführungen nachweisen ließen.

Holland, "Shakespeare Performances in England", in: *Shakespeare-Survey* 45, 1992, S.115-144, hier S.132-133.

³⁷S. *Macbeth*, hrsg. von A.R. Braunmüller, (The New Cambridge Shakespeare) Cambridge 1997, S. [7].

³⁸Vgl. zu diesen Zusammenhängen bspw. Coppélia Kahn, "The Milking Babe and the Bloody Man in 'Coriolanus' and 'Macbeth'", in: *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley 1981, S.151-192 oder Linda Bamber, "Macbeth and Coriolanus" in: *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford 1982, S.91-107.

Coriolanus gehört seit jeher zu den am wenigsten aufgeführten großen Shakespeare-Stücken. Eine Ausnahme bildet die *Coriolanus*-Übersetzung Adolf Wilbrandts, die Teil der Bodenstedt-Ausgabe ist.³⁹ Ein Grund für die geringe Präsenz des *Coriolanus* auf der Bühne dürfte vor allem in der ohnehin geringen Beliebtheit des Stückes beim Publikum liegen. Für die Theaterregisseure bestand daher nicht in dem Maße ein Innovationsdruck, wie es bei *Macbeth*, *Othello*, *Hamlet* oder *King Lear* der Fall war,⁴⁰ und man beschränkte sich bei einer Inszenierung zumeist auf eine Umarbeitung des hinlänglich bekannten Textes von Dorothea Tieck, wie die bereits zur Geschichte der Shakespeare-Dramen auf den deutschen Bühnen des 19. Jahrhunderts erschienenen Studien zeigen.⁴¹ Die Abneigung beim breiten Publikum ist vor allem auf die mangelnde Attraktivität des Protagonisten zurückzuführen: "Der monumentalisierte Held mag alle Gefühle erwecken, außer Sympathie".⁴² Dem stand und steht jedoch ein ausgeprägtes akademisches Interesse gegenüber: Historiker, Politiker, Ökonomen, Literatur- und Sprachwissenschaftler und in neuerer Zeit auch Psychologen und Feministinnen fanden in dem Stück immer ausreichenden Diskussionsstoff. Im Vordergrund stehen insbesondere zwei Themen: das Verhältnis zwischen Patriziat und Plebs und das *Coriolanus* zu seiner Mutter.⁴³ Auch dies ist mit ein Grund für die im Rahmen

³⁹Premiere, 20. Mai 1886 am Burgtheater.

⁴⁰Auf den Zusammenhang zwischen "höherer Bearbeitungsvarianz", "Interesse der Intendanz" und entsprechend stärkerem Modernisierungsdruck verweist Fritz-Wilhelm Neumann; S. "Klassische Übersetzung" S.454.

⁴¹Zu den bedeutsamsten Bühnenbearbeitungen des *Coriolanus* im 19. Jahrhunderts durch Karl Gutzkow und Eduard Devrient vgl. Martin Brunkhorst, *Shakespeares "Coriolanus"*, S.98 ff. Beide fußen auf der Version von Dorothea Tieck. Brunkhorst spricht von einer "generellen Unpopularität" des *Coriolanus*, vgl. S.159. Einen Überblick zur Inszenierung Shakespearescher Dramen auf deutschen Bühnen des 19. Jahrhunderts liefert auch Simon Williams, *Shakespeare on the German Stage 1, 1586-1914*, Cambridge 1990; Fortgesetzt wurde diese Untersuchung durch Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage. The twentieth century*, Cambridge 1998.

⁴²Jan Kott, *Shakespeare heute*, S.198. "Mit einem Coriolan, wie ihn Shakespeare wollte, konnten weder die Aristokraten noch Republikaner sich gänzlich einverstanden erklären. Weder die Freunde noch die Feinde des Volkes. Der Coriolan mißfiel sowohl jenen, die an die Massen glaubten, als jenen, die sie verachteten. Denen, die der Geschichte Sinn und didaktische Aufgaben zusprachen, und denen, die über diese Aufgaben lästerten. Der Coriolan schmeckte weder denen, die in der Menschheit einen Termitenhaufen sahen, noch denen, für die die Menschen nur als einsame Termiten existieren, die die Tragik ihres Daseins unter Qualen erdulden. Coriolan paßte in keine der festgetretenen historischen und historiosophischen Konzeptionen des 18. und 19. Jahrhunderts. Coriolan konnte weder den Klassikern noch den Romantikern gefallen. Für die Klassiker war er zu inkohärent, zu vulgär und brutal. Für die Romantiker zu bitter, flach und trocken." ebd., S.199-200.

⁴³Setwa David Wheeler, "Introduction", in: *Coriolanus. Critical essays*, ed. by David Wheeler (Shakespeare Criticism 11) (Garland Reference Library of the Humanities 1646), S.XV-XXXIII, hier S.XV-XVIII; Publikationen zum *Coriolanus* mit einer vorrangig geschlechterorientierten, psychologischen Perspektive sind u.a. die bereits erwähnte Studie Coppélia Kahns, *Man's estate* und die von ders., C.L. Barber und Peter Erickson hrsg. Studie *Shakespeare's rough magic*, London usw. 1985, sowie - ebenfalls bereits erwähnt - Linda Bamber *Comic Women, Tragic Men*; politische und inszenierungsgeschichtliche Fragestellungen finden sich vor allem in *Shakespeare reproduced*, hrsg. von Jean E. Howard u.a., New York usw. 1987.

dieser Untersuchung vorgenommene Konzentration auf die Übersetzungsgeschichte und die Rezeption außerhalb des Theaters. Sie trägt der historischen Tatsache Rechnung, daß ein Großteil der Shakespeare-Rezeption in den bürgerlichen Stuben und Studierkammern stattfand. Gab es besonders am Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhundert noch einen produktiven Austausch zwischen Bühne und Text,⁴⁴ so war die Kluft zwischen Shakespeare auf der Bühne und in der zunehmend akademischen Interpretation selten größer als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.⁴⁵ Und auch für heute gilt nach wie vor, daß der erste Kontakt und ein Großteil der Kontakte mit Shakespeare überhaupt sich über das Buch und nicht über die Bühne entwickeln.⁴⁶

Hinsichtlich editorischer Erwägungen und besonderer wissenschaftlicher Zielsetzungen ist die Unterscheidung zwischen Bühnen- und Lesefassung, Forschungsausgabe, Volksausgabe oder Arbeitsübersetzung sicher nötig. Gerade die vielfach diskutierte Differenzierung zwischen Lese- und Bühnenversion hat sich jedoch immer wieder als trügerisch und wenig hilfreich erwiesen. Sie ist zum Teil noch ein Rudiment aus den Anfängen der Shakespeare-Rezeption, als man die Dramen Shakespeares zwar schätzte, ihn aber für unaufführbar hielt und so den Kompromiß des "shakespearisierenden" oder auch Lesedramas erfand.⁴⁷ Schlegel-Tieck, eine Ausgabe, die ursprünglich in erster Linie als Lesefassung konzipiert war, ist mit wenigen Ausnahmen schließlich zur meistgespielten Version auf der Bühne avanciert, im Gegensatz zu diversen Folgeübersetzungen - zu einigen davon unten mehr -, die speziell auf die Bühne ausgerichtet waren, dort jedoch nicht reüssieren konnten. Neben Faktoren wie bestimmten tradierten Bühnenkonventionen spielte hier ein bis dato noch unterentwickeltes Verständnis von Bühnensprache und theatralen Kodierungen eine erhebliche Rolle. Erst sehr langsam setzte und setzt sich die Erkenntnis durch, daß Kriterien wie "Sprechbarkeit" und "Spielbarkeit" eine Vielzahl der tatsächlich wirksamen Mechanismen bei der Konkretisierung von Dramentexten nicht berücksichtigen.⁴⁸ Ohnehin war es bis zum Ende des 19. Jahrhunderts Praxis, Shakespeare in stark

⁴⁴So Werner Habicht, "Topoi of the Shakespeare Cult in Germany", in *Literature and its cults*, ed. by Peter Davidhazi u.a., Budapest 1994, S.47-65, hier S.55.

⁴⁵Vgl. ders., "Shakespeare im Buch und auf der Bühne" in: *Anglia* 96, 1978, S.349-370, hier S.349-351;

⁴⁶Vgl. Maurice Charney, *How to read Shakespeare*, New York 1992, S.X.

⁴⁷S. Eva Maria Inbar, "Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773-1777" in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1979, S.1-39, hier, S.8 u. S.36.

⁴⁸Zu den mit dieser Terminologie verbundenen Imponderabilien - Kritiker bemerken zu Recht, daß auch ein Telefonbuch sprechbar sei, wenn man es nur richtig anstelle - s. Brigitte Schultze, "In search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)" in: *Cienia e Hermeneutica, Vol. III. Os Estudos Literarios*, S.267-274, o.O. 1989.

bearbeiteter Form auf die Bühne zu bringen. Es war relativ einerlei, welcher Version man sich bediente - bearbeitet und auf die Erfordernisse und Konventionen⁴⁹ der jeweiligen Bühne zugeschnitten wurde und wird sie immer. Simpel und unmittelbar einleuchtend ist die Definition Granville-Barkers: "The text of a play is a score waiting performance."⁵⁰ Ob nur im Geiste oder erst im Geiste und dann auf der Bühne: die jeweiligen Interpretationen fallen dabei gemäß der vielzähligen mitwirkenden Faktoren entsprechend vielfältig und unterschiedlich aus - sie sollen und können hier nicht thematisiert werden.⁵¹

1.2. Übersetzungstheorie

Bis in die siebziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein betrachtete die Übersetzungswissenschaft die Übersetzung als Rezeptionsdokument, das in erster Linie Einblicke in die Ausgangskultur eröffnet. Die Übersetzungskritik stellte die Forderung nach Übersetzungen, die möglichst originalgetreu waren oder dem Ausgangstext möglichst entsprachen. Das Vorgehen in der Analyse bestand im normativen Vergleich des Ausgangstextes mit dem Zieltext, wobei man in der Regel nicht umhinkam, letzteren als gegenüber dem Original defizitär beurteilen zu müssen. Auf der Suche nach Wegen aus diesem Dilemma und aufgrund der Einsicht in die Unmöglichkeit einer Übersetzung, die das Original genau reproduziert, bewegte man sich zunehmend weg von diesem präskriptiven, das Original als absolute Norm setzenden und hin zu einem deskriptiven und zieltensorientierten Ansatz.⁵² Diesem Wechsel in der Herangehensweise liegt die Einsicht zugrunde, daß Übersetzungen immer auch integraler Bestandteil der Zielkultur sind und mit der Übersetzung Ziele und Absichten verfolgt werden, die durch die jeweilige Zielkultur und nicht durch die Ausgangskultur determiniert werden. Der Übersetzer handelt entsprechend auch im Interesse des kulturellen Systems, in das er hineinübersetzt, und nicht im Interesse der Ausgangskultur,

⁴⁹Zur Auswirkung theatralischer, sozialer oder auch regionaler Konventionen vgl. beispielsweise die beiden Bände *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 1), Tübingen 1988 sowie dieselben: *Literatur und Theater: Tradition und Konventionen als Probleme der Dramenübersetzung* (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 4), Tübingen 1990.

⁵⁰*Prefaces to Shakespeare*, 5 Bde., London 1927, Bd. 1, S.XV.

⁵¹Schon die Befassung mit der Wiener Aufführung des Wilbrandtschen Coriolanus hat gezeigt, auf wie tönernen Füßen man sich bewegt bei dem Versuch, über vorhandene Regiefassungen u.Ä. Rückschlüsse auf die Inszenierung ziehen zu wollen. Heute machen Film- und Tonmaterial dies ohne weiteres möglich.

⁵²Vgl. Theo Hermans in der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band *The Manipulation of Literature*, Breckenham usw., 1985, S.7-15, hier S.13.

oder des ihr angehörenden Originals.⁵³ Die Übersetzung wurde daraufhin zunehmend als Zugang sowohl zur Ausgangs- als auch Zielkultur gewürdigt, und man verständigte sich auf die ihr zukommende zentrale Funktion in den kulturellen Wechselbeziehungen.⁵⁴

Dieser historisch-deskriptive, für die kulturelle Differenz offene Ansatz wurde am Sonderforschungsbereich für Literarische Übersetzung 309 in Göttingen verfolgt und er wird auch in dieser Untersuchung, die in Kooperation mit dem Sonderforschungsbereich begonnen wurde, zugrundegelegt.

Insgesamt wird einem eklektischen Verfahren der Vorzug vor der Auseinandersetzung mit einer speziellen übersetzungswissenschaftlichen Methode oder Theorie gegeben, um so der Vielfältigkeit an sich eröffnenden Fragestellungen besser gerecht werden zu können.

Die Übersetzer und ihre Werke sollen dabei in ihrem Umfeld dargestellt werden, das bestimmt wird durch den Markt, den literarischen bzw. kulturellen Diskurs und die Politik, durch den Kampf zwischen Traditionsverhaftung /Konservatismus auf der einen und Innovationsdruck auf der anderen Seite und durch das Wirken der Institutionen und kritischen Instanzen.

Hinsichtlich dieser einflußnehmenden Faktoren erscheint eine partielle Einbeziehung der Theorien der "Manipulation School" und der zum Teil weiterführenden Überlegungen Pierre Bourdieus zur Charakterisierung des "literarischen Feldes"⁵⁵ sinnvoll. Die Polysystemtheorie, wie sie u.a. durch Even-Zohar vertreten wird, ist aufschlußreich im Hinblick auf den Status, den übersetzte Texte und die Übersetzung als solche im kulturellen Betrieb einer bestimmten Gesellschaft einnehmen, zumal dann, wenn diese sich, wie im vorliegenden Fall in einem ausgesprochen intensiven Prozeß der Identitätsbildung befindet. Bourdieus Feldtheorie ergänzt den Polysystem-Ansatz, wo sie sich der Mechanismen annimmt, die innerhalb eines literarischen Systems zu Weiterentwicklung oder Stagnation führen und für Erfolg oder Mißerfolg einer literarischen Mission verantwortlich sind. Entscheidend ist, daß er dabei über einen rein systemischen institutionell orientierten Ansatz hinausgeht.

⁵³Vgl. Gideon Toury, "A rationale for descriptive Translation", in: *The Manipulation of Literature*, S. 17-41, hier S.19.

⁵⁴Darauf, daß die Übersetzung neben der Aneignung und Präsentation des Fremden immer auch der Fremdsetzung und Fremdhaltung der fremden Kultur dienen kann, verweist Horst Turk, "Fremdheit und Andersheit. Perspektiven einer Kulturgeschichte der literarischen Übersetzung", *Begegnung mit dem 'Fremden' Grenzen - Traditionen - Vergleiche* hrsg. von E. Iwasaki (Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990, 5), München 1991, S.196-204, hier S.196.

⁵⁵Einen Überblick über die Theorie Bourdieus liefert Josef Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.

Darüber, daß Übersetzen immer auch Verstehen, Auslegung und damit Interpretation bedeutet, besteht heute weitgehende Einigkeit.⁵⁶ Problematisch ist jedoch nach wie vor eine Objektivierung des dabei zulässigen Spielraums, die Grenzziehung zwischen Übersetzung auf der einen und Bearbeitung auf der anderen Seite. Anhänger und Vertreter der Äquivalenztheorie, maßgeblich dabei der von der Prager Schule beeinflusste Jirí Levý,⁵⁷ versuchen dies beispielsweise, indem sie einen Übersetzungsbegriff zugrunde legen, der durch die verschiedenen Gradationen von Äquivalenz determiniert wird. Man läßt auch in diesem Ansatz weitestgehend offen, wo die quantitativen Grenzen zu ziehen sind, wo eine Übersetzung aufgrund eines Überhangs an pragmatischer Äquivalenz oder bearbeitender Elemente, z.B. in Richtung auf eine adaptierende, im gegebenen Fall verdeutschende Übersetzung, in das Aggregat einer Bearbeitung übergeht. Durch die Größe der pragmatischen Äquivalenz entgeht man dabei dem Vorwurf zu großer normativer Enge; auf der anderen Seite wirkt die Offenheit dieser Relation aber äußerst unbefriedigend.⁵⁸ Ein genauerer Blick auf die Entsprechungsrelationen offenbart dann auch die theoretische und methodische Begrenztheit des Ansatzes: das Gradationsmodell beinhaltet wohl eine "Eins-zu-Null-Entsprechung" zwischen Ausgangstext und Zieltext, aber keine Null-zu-Eins-Variante.⁵⁹ Desgleichen sieht das Modell beim bearbeitenden Übersetzen hinsichtlich "moralischer, politischer etc. Vorbehalte" eine Kürzung und Straffung, jedoch keine Expansion vor.⁶⁰ Die Wendung "Vorbehalte" zeugt denn auch von den den Ansatz konstituierenden Erwartungshaltungen an den Übersetzer: die der eher von Zurückhaltung geprägten, unbedingten Entsprechung. Daß es sich hierbei um einen modernen Übersetzungsbegriff handelt, dem es nicht um historische Differenzierung geht, wird niemand leugnen wollen. Und wenn Koller von diesem Übersetzungsbegriff als dem spricht, "wie er sich als kulturelle Leistung in den letzten 200 Jahren etabliert hat", dann täuscht das darüber hinweg, daß dieser Begriff auch heute alles andere als unumstritten ist, und daß es in diesen 200 Jahren mindestens eine lange Phase gegeben hat, die sich von einem solchen Verständnis wieder weit entfernt hat. Um genau die soll es hier gehen.

⁵⁶"Lesen und Übersetzen sind immer "Auslegung"; S. Hans-Georg Gadamer, "Lesen ist wie Übersetzen" in: *Michael Hamburger: Dichter und Übersetzer (Beiträge des Michael-Hamburger-Symposiums am Deutsch-Amerikanischen Institut Heidelberg)*, hrsg. von Walter Eckel u.a., Frankfurt a. M. 1989, S.117-124, hier S.122

⁵⁷Das Modell stammt aus der Übersetzungstheorie der sechziger und siebziger Jahre; Levýs Beitrag dazu: *Die literarische Übersetzung: Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a.M. 1969.

⁵⁸ Vgl. Werner Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg⁴ 1992, insbesondere die S.60ff., 80ff. und 235ff. Kritiker wie Susan Basnett McGuire werfen dem Äquivalenzmodell vor, daß die Feststellbarkeit von Äquivalenz mittels operabler Kriterien kaum möglich ist.; vgl. *Translation Studies*, rev. ed. London usw. 1991, S.19ff.

⁵⁹Werner Koller, *Einführung*, S.232ff.

⁶⁰Ebd., S.251.

Auf die Übersetzungen, speziell aus der zweiten Jahrhunderthälfte ist das Äquivalenzmodell aufgrund dieser Einschränkungen nicht sinnvoll anzuwenden, und auch bei modernen Erscheinungsformen ist Zweifel anzumelden.

Es bleibt abschließend hinzuzufügen, daß nicht die vieldiskutierte Frage entscheidend ist, ob es so etwas wie Äquivalenz im Übersetzerischen überhaupt gibt und geben kann.⁶¹ Das Problem ist vielmehr, daß die beim übersetzerischen Vorgang greifenden Mechanismen und relevanten Faktoren über den Begriff der Äquivalenz nicht vollständig faßbar sind. Moderne Übersetzungen, wie beispielsweise die von Frank Günther, tragen dieser Einsicht Rechnung, indem sie zwar durchaus respektvoll mit den Festlegungen des Ausgangstextes umgehen, aber zugleich versuchen, unter Ablehnung normativer und präskriptiver Äquivalenzforderungen eine Vermittlung zwischen Shakespearescher und aktueller kultureller Zeichengebung zu finden.⁶²

Weitestgehend faßbar sind hingegen die "kommunikationsgemeinschaftsspezifischen Umweltserfahrungen".⁶³ Dies ist als grundlegende Bedingung für einen Transfer im Rahmen dieser Arbeit zu akzeptieren - die objektiv existierenden, bei diesem Transfer zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten hingegen zu beschreiben und analysieren ist hier nicht der Ort.

Bei den für die Fragestellung relevanten Texten von Übersetzungen zu sprechen ist indessen angebracht, nicht allein weil besonders markante Varianzen nur punktuell auftreten, oder weil sie sehr subtile Erscheinungsformen annehmen, sondern vor allem, weil sie sich der damaligen Auffassung entsprechend als solche verstanden. Zusammen mit dem damaligen Verständnis von Philologie, ist dieser Übersetzungsbegriff näher zu erläutern.

Um die bisweilen an den Tag gelegte übersetzerische Willkür und die sich auf breiter Ebene abzeichnenden Tendenzen adäquat zu beschreiben, wird hier ein allgemeines Klassifikationsschema verwendet, das wenig theoriefixiert gefaßt ist, dafür aber umso flexiblere Termini wie Abweichung, Modifikation, Modernisierung/Aktualisierung, Popularisierung, Vulgarisierung, Archaisierung und Poetisierung-Entpoetisierung umfaßt.⁶⁴ Desweiteren ist eine diskursanalytische Perspektive angezeigt, z. B. da, wo es um markante und markierte Rekurrenzen in den Übersetzungen, um das zeitspezifische

⁶¹So etwa bei Horst Turk, "Probleme der Übersetzungsanalyse und der Übersetzungstheorie", in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 2, 11 (1989), hrsg. von Hans-Gert Roloff, Bern 1990, S.8-82, hier S.73.

⁶²Produkt dieser Herangehensweise ist u.a. seine Übertragung des *Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther (dtv klassik) München 1995.

⁶³Entliehen bei Otto Kade, *Probleme des übersetzungswissenschaftlichen Textvergleichs*, Leipzig 1981, S.4.

⁶⁴Dieser Katalog entstand in Anlehnung an die von Friedmar Apel geforderten Analyse Kriterien "Ähnlichkeit, Abweichung, Identität, Modifikation usw"; vgl. *Sprachbewegung*, S.251.

Übersetzungsverständnis oder um besonders geschlechtsspezifisches Rezeptionsverhalten geht. Darüber, daß schon Werke aus weit zurückliegenden Perioden das Bedeutungspotential, das ihnen aus ihrem unmittelbaren Kontext zufließt, verloren haben oder sich dies zumindest verändert hat, besteht Einigkeit. Übersetzungen stehen zusätzlich in dem unter Umständen völlig anderen sozio-kulturellen Kontext der Zielkultur. Deren Diskursen müssen sie sich einpassen, um wirken zu können. Das grundlegende Verständnis von literarischem Diskurs wird hier von Niklas Luhmann übernommen. Demzufolge dient literarischer Diskurs vorrangig der Erlebnisverarbeitung und der Destillation von Sinn aus der Komplexität der Welt und umgebender Systeme.⁶⁵ Bei dem genaueren Blick auf eine Zeit, die sich auch auf literarischer Ebene durch ein ausgeprägtes Hegemoniestreben und entsprechend durch einen markanten Kulturchauvinismus auszeichnet, kommt man um eine Auseinandersetzung mit dem Begriff Diskurs kaum herum,

Denn der Diskurs - die Psychoanalyse hat es uns gezeigt - ist nicht einfach das, was das Begehren offenbart (oder verbirgt): er ist auch Gegenstand des Begehrens, und der Diskurs - dies lehrt uns immer wieder die Geschichte - ist auch nicht bloß das, was die Kämpfe oder die Systeme der Beherrschung in Sprache übersetzt: er ist dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht.⁶⁶

1.3. Methodisches Vorgehen

Zur Untersuchung wird eine Einteilung des Materials in drei Übersetzungsblöcke vorgenommen. Der erste Block besteht aus den *Coriolanus*-Übertragungen Schlegel-Tiecks (1797-1810 bzw. 1825-1833), den Übersetzungen Johann Heinrich Voß und seiner beiden Söhne Heinrich und Abraham (1818-29) und der Johann Wilhelm Otto Bendas (1825-1826). Diese sind der Schlegel-Tieck-Version zeitlich mit am nächsten, und ihre Untersuchung ermöglicht einen synchronen Überblick über gängige Übersetzungspraktiken. Der zweite und zentrale Block besteht aus den drei Übersetzungen des Gesamtwerkes durch verschiedene Autoren, die zwischen 1867 und 1872 u.a. von Seiten der Shakespeare-Gesellschaft herausgegeben wurden. Trotz der vielen unterschiedlichen Übersetzer

⁶⁵S. Niklas Luhmann, *Soziologische Aufklärung - Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Köln, 1970, S.116.

⁶⁶Michel Foucault, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1974, S.8

müßten sich Übereinstimmungen hinsichtlich eines konzeptuellen Wandels und in der Reaktion auf den Epochendiskurs deutlich erkennen lassen.

Zur Überprüfung der Analyseergebnisse geraten in einem dritten Block, parallel zu Block I und II, die in den gleichen Ausgaben erschienenen *Macbeth*-Übertragungen in den Blick.

Verschiedenen, Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts erschienenen, zum großen Teil von der Shakespeare-Gesellschaft initiierten und Schlegel-Tieck lediglich korrigierende Ausgaben widmet sich ein weiterer Teil. Philologische Akribie, Akademisierung und national ausgerichteter Konservatismus sind hier die prägenden Momente.

Zu diesen drei Blöcken werden zeitgleich und zwischenzeitlich erschienene Übersetzungen punktuell hinzugezogen, wie die Sammelübersetzungen herausgegeben von Kessler (1825-1827), Kaufmann (1830-1836), von Julius Körner (1836), Böttger, Döring und Fischer (1838), Ernst Ortlepp (1838-1839), Keller und Rapp (1843-1847) sowie die Einzelleistung von Heinichen (1851-1868). Diese Auswahl sollte eine weitgehend repräsentative Analyse ermöglichen.

Als Ergänzung der Diskursanalyse und Ausweitung der Synchronie eröffnet die Gegenüberstellung der drei *Coriolanus*-Übersetzungen des zweiten Blocks von Heinrich Viehoff (1867), Adolf Wilbrandt (1868) und Georg Herwegh (1870) unter Hinzuziehung der jeweiligen Übertragungen des *Macbeth* aus den gleichen Sammelausgaben einen Ausblick auf die Bandbreite der verschiedenen Einflüsse und die Möglichkeiten in der übersetzerischen Herangehensweise und persönlichen Deutung vor ein und demselben historischen und kulturellen Hintergrund. Von der Auswertung der Herwegh-Übersetzung sind aufschlußreiche Ergebnisse zu erwarten, da diese besonderen Umständen unterlag. Durch Vermittlung Dingelstedts war Georg Herwegh von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft mit der Neuübersetzung des *Coriolanus* und weiterer Stücke beauftragt worden, um die Versionen Dorothea Tiecks zu ersetzen. Nach der Fertigstellung und Veröffentlichung des *Coriolanus* kam es jedoch zu Unstimmigkeiten zwischen Herwegh und dem Redakteur der Ausgabe, Hermann Ulrici, der am Manuskript Herweghs eigenmächtige Veränderungen vorgenommen hatte. Da das Herwegh-Archiv in Liestal (Schweiz) freundlicherweise eine Kopie handschriftlicher Auszüge aus der Übersetzung und Kommentare dazu zur Verfügung gestellt hat, ist es nunmehr möglich, im Vergleich mit der von Ulrici bearbeiteten Fassung festzustellen, inwieweit Ulricis Eingriffe sich tatsächlich nur auf "Berichtigungen" beschränkten oder ob er noch weitere, tiefgreifendere Veränderungen vorgenommen hat, die sowohl auf übersetzerische Konzepte der Shakespeare-Gesellschaft verweisen als auch auf eine von ihr gegenüber Herwegh eingenommene politische Haltung, da dieser

nicht bereit war, in der Bismarckschen Reichseinigung die Verwirklichung der Träume von 1848 zu sehen.⁶⁷ In puncto Gesinnung unterscheidet er sich damit deutlich von Wilbrandt und Viehoff.

Die Übersetzungsanalyse wird in Form eines Serienvergleiches, genauer einer passagenweisen oder punktuellen Gegenüberstellung und kontrastiven Analyse der oben aufgelisteten Übersetzungen, ausgehend vom Original und ab dem 2. Teil rückbezüglich auf Schlegel-Tieck und Zeitgenossen vorgenommen werden. Die Auswahl der zu analysierenden Textstellen orientiert sich an der bereits im Zusammenhang mit der Wilbrandtschen Übersetzung getroffenen Auswahl. Hinzu kommen weitere Passagen aus dem großen Textrahmen, deren Übertragungen auf eine Umbewertung der Hauptcharaktere oder gesellschaftlichen/politischen Aussagen im Rahmen des Epochendiskurses schließen lassen.

Zur Klärung der damaligen historischen übersetzungstheoretischen Voraussetzungen wird vor allem darauf zu achten sein, welche Positionen die einzelnen Übersetzer in dem Paradigma einnehmen, das sich von der extremen Voßschen Achtung gegenüber dem Ausgangstext über die extreme Orientierung an der Zielsprache, Modernisierung und Popularisierung seitens Wilbrandt und einiger Zeitgenossen bis hin zum Rückgriff auf einen wieder und wieder korrigierten Schlegel-Tieck gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstreckt. Im Vergleich mit dem Original und der Version Dorothea Tiecks weist Wilbrandts Übersetzung eine drastische Entpoetisierung und Entrhetorisierung auf, und in seinem Bestreben, sich an deutscher Umgangssprache zu orientieren, entfernt er sich in erheblichem Maß vom Übersetzerprinzip der drei Voß. Hinzu kommen die vielfältigen Umakzentuierungen, die u.a. auf das Einfließen besonderer zeittypischer Diskurse schließen lassen. Daß hinter all diesem nicht nur übersetzungstheoretische und bühnenpraktische Überlegungen, sondern auch ideologische Beweggründe standen wurde bereits angedeutet, und es ist zu überprüfen, ob sich zwischen dem vermuteten Wandel in den Übersetzungskonzepten, dem Epochendiskurs und auch den ideologischen und persönlichen Grundhaltungen der anderen beteiligten Übersetzer wirklich eine so enge Wechselwirkung nachweisen läßt, wie dies bei

⁶⁷Diesen Verdacht äußert zum Beispiel - und wenig überraschend - Ursula Püschel in der Ost-Ausgabe des *Shakespeare-Jahrbuchs* von 1971, "Gesichtspunkte für die Wahl der Herwegh-Übersetzung bei der Inszenierung von *"König Lear"* in Dresden", S.70-88, hier S.76. Da ihr das Herwegh-Manuskript nicht vorlag, mußte sie sich in diesem Punkt auf die Auskünfte des Herwegh-Archivs hinsichtlich durch Herwegh vorgenommener Rückkorrekturen begnügen, ohne diese näher überprüfen zu können. Darauf, daß gerade an die Übertragung des *Coriolanus* durch Herwegh besondere Erwartungen geknüpft waren, die jedoch enttäuscht wurden, weist Rudolf Kayser hin. Darauf, daß hier eventuell auch von Ulrici vorgenommene Veränderungen eine Rolle gespielt haben könnten, geht er indessen nicht ein. Vgl. "Georg Herweghs Shakespeare-Auffassung", in: *German Quarterly* 20/21, 1947-1948, S.231-238, hier S.234.

Wilbrandt der Fall ist - man tatsächlich von einem durchgreifenden 'Paradigmenwechsel' aufgrund eines grundlegend veränderten Übersetzungsbegriffes sprechen kann.

Denn wie von anderer Seite festgestellt, scheint es in der Übersetzungspraxis der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts generell eine besondere Tendenz "zur Einebnung und Markierung von Störungen jeder Art zu geben", die aus einer sehr vagen Vorstellung von bühnengeeigneter Sprache resultiert, und den "möglicherweise singulären ästhetischen Code" des Ausgangstextes völlig außer acht läßt.⁶⁸ In diesen Bereich fallen die Tilgung von poetischen und rhetorischen Merkmalen und die durch gezielten funktionalen Einsatz der Syntax entstehenden Redefiguren (z. B. die Inversion) genauso, wie die Mißachtung von Isotopien, die innerhalb des Dramentextes eine zusätzliche Deutungsebene darstellen⁶⁹ und ganz entscheidend zur Textkohärenz beitragen. Aber nicht nur Tilgungen, Kürzungen und Einebnungen sind zu verzeichnen, sondern auch Hinzufügungen, die besonderer Aufmerksamkeit bedürfen. Es wird sich im Rahmen der Übersetzungsanalyse und des Vergleiches erweisen, inwieweit die Übersetzer für die besonderen Qualitäten des Ausgangstextes sensibilisiert waren, beziehungsweise Möglichkeiten fanden und es für nötig hielten, diese in den Zieltext zu transponieren. Brigitte Schultze äußert die Annahme vom "geringen Verständnis" der Übersetzer für die "Kulturtechnik des Dramenübersetzens"⁷⁰ insbesondere ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man sollte in diesem Zusammenhang wohl etwas vorsichtiger nicht ausschließlich von Verständnis, sondern auch von differenten Zielsetzungen sprechen, die einem anderen als dem heutigen Verständnis von Dramenübersetzung als besonderer kultureller Technik den Vorzug gaben.

In erster Linie soll versucht werden, anhand des kontrastiven Vergleiches auf einen Wandel in den Übersetzungskonzepten zu schließen.

Dabei wird davon ausgegangen, daß die Auswertung der Übersetzungsanalyse und des Übersetzungsvergleiches zu dem Ergebnis führt, daß das vielfach geäußerte Pauschalurteil über den durch die Shakespeare-Übersetzer des 19. Jahrhunderts geübten Eklektizismus in der Nachfolge auf Schlegel-Tieck der Sache nicht ganz

⁶⁸ Brigitte Schultze macht diese Tendenz in Übersetzungen aus den slavischen Literaturen aus; s. "Russisch-deutsche und polnisch-deutsche Dramenübersetzung: Historische und systematische Aspekte des Kulturtransfers", in: *Zeitschrift für Slavistik* 38 (1993), S.515-538, hier S.538.

⁶⁹Vgl. hierzu erneut Brigitte Schultze, die die Aufmerksamkeit auf das Dramentexten eigene "Theatrale Potential" (TP) lenkt. S. "Highways, Byways and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique" in: *Translating Culture, Translating Literatures*, hrsg. von Kurt Müller-Vollmer u.a., (*Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung* 17), Berlin 1998, S.177-196.

⁷⁰"Russisch-deutsche und polnische-deutsche Dramenübersetzung", S.538.

gerecht wird. Auf das durchaus vorhandene innovative Potential und den konzeptuellen Wandel kann aber erst nach der Auswertung der Analyse geschlossen werden. Dann wird sich auch eine Aussage darüber treffen lassen, inwieweit dieser Wandel in Verbindung zu setzen ist mit dem erstarkenden Nationalismus und der damit einhergehenden 'autistischen' Tendenz im Literaturbetrieb, der nationalen Vereinnahmung Shakespeares und der auf breiter Ebene stattfindenden Abkehr von den Inhalten und Begrifflichkeiten der Romantik.

Sollte sich die These von der engen Wechselwirkung zwischen übersetzerischem Vorgehen, historischem Kontext und ideologischer Haltung bei einer Mehrheit der Übersetzer bestätigen, dann würde dies die Folgerung nahelegen, daß mit zunehmender nationaler Fixierung - bei Wilbrandt ausgeprägt, bei Voß weniger stark - die Achtung vor dem fremden Text und seinen sprachlichen Besonderheiten tatsächlich sinkt (neben vielen anderen ist in diesem Zusammenhang allerdings besonders der Faktor der philologischen Vorbildung, also der der Kompetenz, zu berücksichtigen) und daß damit einhergehend auch die Neigung größer wird, inhärente Deutungsangebote mit besonderer Präferenz auszubauen und auch außerhalb des Textes liegende - zielsprachlich orientierte - miteinfließen zu lassen. Das hieße, daß es den Übersetzern nicht mehr um bereichernde Auseinandersetzung mit dem Fremden und um das Verstehen ging, ganz im Gegensatz zu Schleiermachers Konzept der verfremdenden Übertragung, das das "Grundprinzip aller Hermeneutik, die risikofreudig und bereichernde Auseinandersetzung des eigenen mit dem fremden Standpunkt."⁷¹ verkörpert.⁷² Nach romantischem und wieder modernem Verständnis könnte man auch von einer eigentlich übersetzungsfeindlichen Haltung sprechen, der es nicht um Belebung und Austausch, sondern um die Bestätigung konstruierter nationaler Kulturwerte ging - ein Verhalten, daß typisch ist für Länder, die sich im Prozess der nationalen Einigung und Identitätsbildung befinden.⁷³ Im größeren Zusammenhang einer immer stärker kulturwissenschaftlich orientierten Literatur- und

⁷¹S. Werner von Koppenfels, *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*, Darmstadt 1991, S.316ff.

⁷²Gadamer definiert die Übersetzung als hermeneutische Grundsituation: "Genauso muß der Übersetzer das Recht seiner eigenen Muttersprache, in die er übersetzt, selber festhalten und doch das Fremde, ja selbst Gegnerische des Textes und seiner Ausdruckgebung bei sich gelten lassen. (...)Denn jeder Übersetzer ist Interpret. Die Fremdsprachlichkeit bedeutet nur einen gesteigerten Fall von hermeneutischer Schwierigkeit, d.h. von Fremdheit und Überwindung derselben. Fremd sind in dem gleichen, eindeutig bestimmten Sinne in Wahrheit alle 'Gegenstände', mit denen es die traditionelle Hermeneutik zu tun hat. Die Nachbildungsaufgabe des Übersetzers ist nicht qualitativ, sondern nur graduell von der allgemeinen hermeneutischen Aufgabe verschieden, die jeder Text stellt."; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: *Gesammelte Werke 1. Hermeneutik* 1, 6. Aufl., Tübingen 1990.

⁷³Vgl. die Ausführungen Susan Basnetts in "Translation and Ideology", in: *Koiné* 1, 2, 1991, S.7-32, hier S.10-11.

Übersetzungswissenschaft, die nach der Internationalität nationaler Kulturen⁷⁴ fragt, ist es von besonderem Interesse zu wissen, wie die Rückkopplung des hier diagnostizierten verengten Blicks des 19. Jahrhunderts und der geringen Offenheit für das Fremde mit den damit in Verbindung stehenden Mechanismen der Aneignung geschaffen wurde.

Desweiteren wird sich eine Aussage darüber treffen lassen, ob sich die Annahme von der großen Deutungstoleranz des *Coriolanus* in Hinsicht auf subjektive und politische Wertungen im begrenzten Rahmen, den der Akt der Übersetzung als solcher darstellt, für die deutschen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts aufrechterhalten läßt.

In dieser Arbeit wird die deutsche Shakespeare-Übersetzung insofern als Sonderfall in der Übersetzungsgeschichte präsentiert, als es nicht nur um eine Auseinandersetzung mit dem Original, sondern später vor allem um eine Auseinandersetzung mit der kanonisierten Vorgängerübersetzung, nämlich der Schlegel-Tieckschen ging. Die Einschränkungen, die diese Situation für den übersetzerischen Prozess etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit sich brachte, waren erheblich. So läßt sich Aufschluß darüber gewinnen, inwieweit sich die Herausbildung einer institutionalisierten kritischen Instanz - in diesem Fall die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft - auf Innovation und Stagnation im übersetzerischen Prozess ausgewirkt hat. Nicht zuletzt lassen die vielfachen Neuauflagen von Schlegel-Tieck um die Jahrhundertwende auf eine Entscheidung für die Stagnation und Besinnung auf die 'große Tradition' schließen - möglicherweise auch auf eine Tendenz zur Mythisierung und Idealisierung, wie sie bereits durch Georg Gottfried Gervinus und Hermann Ulrici und in besonderer Weise durch Friedrich Gundolf an den Tag gelegt wurde. Dies ist ebenfalls im größeren Zusammenhang mit der Betonung nationaler Werte zu sehen.

⁷⁴Der Titel des im Januar 1997 an der Universität Göttingen neugegründeten Sonderforschungsbereiches 529 lautet "Internationalität nationaler Kulturen".

2. Zwischen Verfremdung, Treue und Eindeutschung: *Coriolanus*-Übersetzungen unter dem Einfluß der Romantik

Aufgrund der großen Materialmenge mußte hinsichtlich der darzustellenden Texte eine repräsentative Auswahl getroffen werden. Zugrundegelegt wurden dabei folgende Hauptkriterien: die zeitliche Abfolge, ein zentraler gemeinsamer Nenner in den ausgewählten Stücken - der Ausnahmecharakter der Hauptfigur - sowie das übersetzungstheoretisch illustrative Potential der betreffenden Übersetzungen. Im ersten Teil der Analyse kann auf ein traditionelles Vorgehen, d.h. eine genaue formale Analyse auf mikrotextueller Ebene anhand einer Textpassage unter sich wiederholender Abgleichung der Kriterien, nicht verzichtet werden (eine methodische Notwendigkeit, die sich einer fließenden Lektüre bedauerlicherweise etwas widersetzt). Zum einen ermöglicht dies einen Überblick über die verschiedenen synchron vorhandenen Übersetzungsansätze, zum anderen schafft es eine Vergleichsgrundlage für den diachronen Überblick: Die sich verändernde Einstellung gegenüber dem Originaltext läßt sich auch formal-stilistisch nachweisen.

Im zweiten Teil der Analyse verlagert sich die Fokussierung aufgrund der eintretenden Veränderungen in den Übersetzungen auf die Untersuchung inhaltlicher Varianzen und ideologiebedingter Aussagen. Neben einem weiteren Textbeispiel werden hier auch auf makrostruktureller Ebene wirksame Phänomene, wie Ansatzwörter, Isotopien⁷⁵ und andere Signale, die ein bestimmtes Deutungsangebot transportieren, stärker miteinbezogen.

Hinsichtlich der 'roten Fäden', die den gesamten Text oder bestimmte Abschnitte leitmotivisch durchziehen, ist auf Brüche und Auslassungen genauso zu achten, wie auf Signale, die hinzukommen - letzteres ein Aspekt, der hinsichtlich des zweiten Übersetzerblocks stark an Bedeutung gewinnt.

Werden die Übersetzer des zweiten Blocks eingangs anhand der in I. vorgestellten Kriterien kurz eingeführt, so werden die Übersetzer aus I. rückbezüglich mit den hinzugekommenen Parametern aus II. abgeglichen. Dieser abgekürzte Vergleich ist ökonomisch und aus folgenden Gründen auch methodisch und argumentativ sinnvoll:

Wie zu zeigen sein wird, bleiben die Übersetzungen der ersten Jahrhunderthälfte bleiben, hinsichtlich ideologischer Nuancierungen und bei "hinreichender Original-

⁷⁵Diese Faktoren sind u.a. Teil des sogenannten TP (theatralen Potential) eines Dramentextes - ein dem Dramentext inhärentes Deutungsangebot, das je nach Übertragung/Inszenierung miteingebracht, besonders betont oder auch getilgt werden kann; s. hierzu Brigitte Schultze, "In search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)", S.267-274, sowie dieselbe, "Highways, Byways and blind alleys in translating drama: Historical and systematic aspects of a cultural technique", S.177-196.

treue"⁷⁶ unauffällig und sind, gemeinsam mit der zeitgenössischen Shakespeare-Kritik, als Exponenten der noch vorherrschenden romantischen idealistischen Kunstauffassung, also im Rahmen eines inhaltlichen und "begrifflichen Bezugssystems"⁷⁷ zu sehen, das einen "radikalen Wandel" erfährt zum moralisch wertenden und politische Bezüge herstellenden der zweiten Jahrhunderthälfte.⁷⁸ Ideologische Akzente werden, so die Vermutung, erst ab der Jahrhundertmitte mit dem sich im großen Rahmen der kulturpolitischen Entwicklung vollziehenden Wechsel zu einer mimetischen, an der Realgeschichte gemessenen Kunstauffassung⁷⁹ deutlich erkennbar und manifestieren sich sowohl in der übersetzerischen Technik (ein freier Umgang mit dem Ausgangstext) als auch in inhaltlichen Varianzen.

Steht also bei den Übersetzern aus der 1. Jahrhunderthälfte noch ein von den Werten der Romantik geprägtes, künstlerisch-philosophisches Postulat im Vordergrund - und bedarf daher einer eingehenderen Betrachtung, so ist es bei denen aus der zweiten der modifizierte, nämlich stärker über das sozio-kulturelle Zeitgeschehen und vor allem die politische Situation definierte Zugang zu den Dramen Shakespeares. An dieser Vorgabe orientieren sich Gewichtung und Ausrichtung der Analyse.

Eine Übersetzungsanalyse ist nur mit großer Akribie durchzuführen, da den Möglichkeiten zur Umbewertung und interpretierenden Wiedergabe in einer Übersetzung (das heißt in einer um enge Orientierung am Originaltext bemühte Version -

⁷⁶Fritz Wilhelm Neumann, "Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus", S.433 zur Schlegel-Tieckschen Übersetzung.

⁷⁷Isaiah Berlin bedient sich dieser Formel im Hinblick auf die durch die Romantik einsetzende Revolutionierung am Ende des 18. Jahrhunderts: "neue Vorstellungen, neue Wörter, neue Zuordnungen, die darauf hinauslaufen, daß die alten Probleme nun nicht mehr gelöst werden, sondern vielmehr den Eindruck erwecken, sie seien irrelevant, nicht mehr aktuell und, in diesem oder jenen Fall, auch nicht mehr nachvollziehbar, so daß die bohrenden Probleme und Zweifel der Vergangenheit wie Produkte einer verschrobenen Denkweise oder wie geistige Verwirrungen anmuten, die einer längst untergegangenen Welt angehören", "Revolution der Romantik. Eine grundlegende Krise in der neuzeitlichen Geistesgeschichte", in: *Lettre International* 34, III. Vj. 1996, S.76-83, hier S.76. Die Formulierung trifft für den Übergang der Romantik in die zweite Jahrhunderthälfte nicht minder zu.

⁷⁸Günther Erken charakterisiert den Übergang, ohne hier auf die politischen Hintergründe einzugehen, folgendermaßen: "Dieser philosophisch orientierten, deduktiven, um den Nachweis von Grundideen in Shakespeares Dramen bemühten Exegese stand eine zusehends an Boden gewinnende, allem Spekulativen abgeneigte, "realistische" Interpretation gegenüber, die Shakespeare nicht mehr wie noch Hegel mit den antiken Dramatikern konfrontierte und in Typologien einordnete, sondern sein Schaffen vom Biographischen her zu begreifen suchte und auf ethische Idelae bezog. Der Hauptvertreter dieser Richtung war Georg Gottfried Gervinus, dessen Buch *Shakespeare* (1848/50) mit seinen vier Auflagen das Standardwerk der 2. Jahrhunderthälfte wurde. (...) Für das Tragische gab es moralische (Gervinus, anders Schopenhauer), religiöse (Ulrici, Julian Schmidt, W. König, W. Sievers) oder geschichtsphilosophische (Hettner, M. Carriere) Erklärungen, die es hinwegtrösteten"; s. "Shakespeare-Kritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur. Deutschland", S.736-737.

⁷⁹Vgl. Markus Moninger, *Shakespeare inszeniert*, Tübingen 1996, S.47.

keine Bearbeitung) von vorneherein ein sehr enger Rahmen gesteckt ist. Oft nur minimalen Befunden stehen Erklärungen von weitreichender Konsequenz gegenüber. Nicht selten gerät sie daher in den Ruch des bloßen Positivismus. Bedenkt man aber, daß Übersetzerentscheidungen von Wort zu Wort, darüber hinaus von Konstruktion zu Konstruktion, von Vers zu Vers und wiederum im Zusammenhang mit dem weiteren Kontext getroffen werden, dann wird klar, daß es sich beim Übersetzen um einen außerordentlich bewußten und reflektierten Vorgang handelt. Er legt Zeugnis ab von Verstehensprozessen, die sich wiederum in direkter Abhängigkeit von Sprache vollziehen; hier der von Schlegel und Schleiermacher bis hin zu Gadamer immer wieder hergestellte enge Bezug zwischen Hermeneutik und Übersetzung.⁸⁰ Schon geringe Trendbefunde erhalten in diesem Licht betrachtet eine hohe Aussagekraft.

Aus dem *Coriolanus* werden vor allem zwei längere Textpassagen aus I/9 und II/2 zur Untersuchung herangezogen. Verschiedene kleinere Abschnitte kommen hinzu. Die Vergleiche mit *Macbeth* in einem abschließenden Exkurs werden vor allem aus I/3 ausgewählt. Die ausgewählten Textpassagen sind durchweg zu den dramatischen Intensivpassagen zu zählen. Ihre Auswahl erfolgte nach dem Kriterium eines möglichst breitgefächerten Überblicks über die vorliegenden Übersetzungsstrategien und ihres Potentials an für die Konzeption des Dramas aussagekräftigen Schlüsselbegriffen und -passagen.

Im Rahmen des ersten Vergleiches aus *Coriolanus* (Dorothea Tieck, Abraham Voß, Johann Benda) werden die Textpassage und die jeweiligen Übersetzungen vollständig aufgeführt, in der Folge soweit möglich nur in ihren Abweichungen und Besonderheiten erläutert. Gleiches gilt für Beispiel und Übersetzungen aus Teil II.

Zu achten ist auf formaler Ebene auf Nähe zu bzw. Entfernung vom Original (Vers, Syntax, Morphologie, Phonetik, Paraphrasierungen und Auslassungen/Ellipsen), inhaltlich auf Glättungen, besondere Akzentuierungen oder Isotopien/-brüche. Gänzlich kann auf ein normatives Vorgehen nicht verzichtet werden, da es zunächst einmal um eine Feststellung der Nähe zum bzw. Entfernung vom Original und die Herausarbeitung der unterschiedlichen Verfahrensweisen geht. Dieses Vorgehen stellt kein Qualitätsurteil, sondern eine Einordnung dar.

⁸⁰S. Friedmar Apel, *Sprachbewegung*, S.20; Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S.393f.

2.1. Übersetzungen und Übersetzungsgrundsätze

Der Analyse erster Teil beginnt mit der Übertragung des *Coriolanus* durch Dorothea Tieck von 1831, obwohl diese später als die Versionen von Abraham Voß (1824), Johann Benda (1825) und Joseph Fick (1826) erschienen ist. Der Grund hierfür liegt in ihrer Konzeption als Fortführung der zwischen 1798 und 1810 entstandenen Schlegelschen Übertragungen, mit denen er Maßstäbe gesetzt hatte. Für die vorher und auch zeitgleich erschienen Übersetzungen galt, daß sie im Nachhinein ebenfalls an diesen Maßstäben gemessen wurden. So mußte es eine poetische Übersetzung sein. Besonders für Johann Heinrich Voß d.J., den Bruder des *Coriolanus*-Übersetzers, gilt, daß er sich am Anfang seiner Übersetzertätigkeit eng an Schlegel anlehnte und sich erst später in die recht gegensätzliche, von seinem Vater vertretene Richtung bewegte. Da besonders Dorothea Tieck sich eng an den Übersetzungsprinzipien Schlegels orientierte,⁸¹ erscheint es angebracht, hier den Ausgangspunkt für die Analyse zu setzen. Es darf jedoch nicht vergessen werden, daß mithin mindestens drei Übertragungen des *Coriolanus*, nämlich die von Abraham Voß, Joseph Fick und Johann Benda und die Versionen des *Macbeth* von Heinrich Voß, Philip Kaufmann und Johann Benda existieren, die sich entgegen des auch heute nach wie vor weitverbreiteten Vorurteils des Übersetzungseklektizismus gar nicht direkt an einem Schlegel/Tieck-Vorbild orientieren konnten. Eine Äußerung wie die folgende ist daher, abgesehen davon, daß sie in ihrer Aussage ohnehin fraglich ist, zu einem Teil auch schlichtweg falsch:

So steht im 19. Jahrhundert die Arbeit am deutschen Shakespeare im Zeichen der Auseinandersetzung mit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung. Sie dient als Grundlage; an ihr wird korrigiert; Einzelheiten werden geändert und Teile ersetzt. Neues aber wird nicht geschaffen. Das gilt für Simrock, Voß, Benda, Meyer, Döring, Körner, Rapp, Böttger, Ortlepp, Keller, Kaufmann, Dingelstedt und die übrigen Übersetzer der Epoche.⁸²

Ausführlich sollen hier nur die Übertragungen von Tieck, Voß und Benda vorgestellt werden, da diese als exemplarisch für die bestehenden unterschiedlichen Übersetzungskonzepte gelten können. Um die entgegengesetzten Konzepte der Anfangszeit und die durch sie ausgeübten Einflüsse zur Anschauung zu bringen, werden in einem Kurzvergleich die Übertragungen *Richard III.* aus der Hand August Wilhelm Schlegels und Johann Heinrich Voß d.Ä.

⁸¹Vgl. Gisela Hoffman, "Zur Shakespeare-Übersetzung Dorothea Tiecks", in: Shakespeare-Jahrbuch 1971, S.69-84, hier S.70-71 und Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption* Bd. 2, S.39.

⁸²So Siegfried Korninger, "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer", S.40.

gegenübergestellt. Eine besondere Beachtung muß zudem der Übertragung von Leopold Petz zukommen. Sie ist Teil der Sammelausgabe, die, zumindest im Laufe des 19. Jahrhunderts, die Schlegel-Tiecksche Version und auch alle anderen in ihrer Originalfassung an Auflagenstärke übertraf.⁸³

2.1.1. Dorothea Tieck (1831), Abraham Voß (1825)

Die Auseinandersetzung der Übersetzer mit den jeweiligen Übertragungen anderer ist, wie gemeinhin in literarischen Kreisen üblich, von Polemik gekennzeichnet. Den Kommentaren zu Dorothea Tieck müssen in diesem Zusammenhang ein paar gesonderte Bemerkungen zukommen, da sie, zumindest soweit heute bekannt ist, die einzige weibliche Gestalt im Übersetzerreigen darstellt. Entsprechend und erwartungsgemäß richtete sich die Kritik zumeist nicht gegen ihr Werk, sondern gegen ihr Geschlecht. Das gilt insbesondere für die Kritiken aus der zweiten Jahrhunderthälfte. Ein Grund dafür ist, daß sich ihre Mitarbeit offensichtlich erst spät herumgesprochen hatte. So geht noch Karl Simrock 1842 in der Einleitung zu seiner Übertragung des *Macbeth* von einer Verfasserschaft des Stückes durch Wolf von Baudissin in der Schlegel-Tieckschen Ausgabe aus und bleibt relativ zurückhaltend. Für sein Empfinden orientieren sich die Übersetzungen des Tieckschen Unternehmens, obwohl sie es hätten besser wissen müssen, zu sehr am Voßischen Prinzip der "allzugenaue[n] Wörtlichkeit".⁸⁴ Späteren Kritikern ist Dorothea Tiecks Mitarbeit durchaus bekannt. Sie beschränken sich entweder darauf, ihre gesamten Übertragungen pauschal abzuqualifizieren⁸⁵ oder unternehmen, wie in besonderem Maße Hermann Conrad, einen Ausfall gegen ihre "Schwäche des logischen Denkens" und die "bekannte weibliche Logik", die zu "sprachlichen Kühnheiten"⁸⁶ und "einer erstaunlichen Leichtigkeit, reinen Unsinn auszusprechen", verleitet. In

⁸³Laut Vincke, "Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung", S. 268, kam Schlegel-Tieck in der ursprünglichen Fassung bis 1881 auf 12 Auflagen gegenüber 19 allein zwischen 1836 und 1873 von seiten des Konkurrenzunternehmens.

⁸⁴S. Karl Simrock, *Shakespeare als Vermittler zweier Nationen, Probeband: Macbeth*, Stuttgart usw. 1842, S. XIX u. X.: Seine Einschätzung Schlegels ist ein Gemeinplatz: "Wäre die von der Meisterhand A.W. von Schlegels unternommene Uebersetzung der dramatischen Werke Shakespeares mit dem Geschick fort- und zu Ende geführt worden, mit welchem sie begonnen wurde, so dürften sich die Deutschen wohl Glück dazu wünschen, den großen, einzigen Dichter sich und ihrer Sprache vollkommen angeeignet, ihn gleichsam wiedergeboren zu geben." S. VIII-IX.

⁸⁵So Friedrich Bodenstedt: "So entstand im Laufe der Jahre (1820-33) eine im großen Ganzen sehr achtungswerthe Ergänzung der Schlegel'schen Uebersetzungen, welche jedoch hinter diesen weit zurückblieb, besonders in den Stücken, in denen Tieck's Tochter Dorothea thätig gewesen war und unter welchen sich gerade einige der bedeutendsten und schwierigsten, wie "Macbeth", "Coriolan", "Cymbelin" u.s.w., befanden"., *William Shakespeares. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen*, S.IV.

⁸⁶*Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung. Erläuterungen zweifelhafter Stellen*, Halle 1906, S.1

seinen Augen offenbart die Übertragung Dorothea Tiecks die "Mankos ihrer natürlichen Verstandes- und Sprachbegabung", ist oft "undeutsch" und "unlogisch".⁸⁷ und als eine "poetisch wertlose" Arbeit gegenüber der "klassischen" von Friedrich Theodor Vischer einzustufen.⁸⁸ Generell wurde Shakespeare, auch noch bis in das 20. Jahrhundert hinein, als reine Männersache gehandelt.⁸⁹ Vor diesem Hintergrund verfahren Michael Bernays, der von "Tieck's hochbegabter Tochter Dorothea" spricht⁹⁰ und Wilhelm Öchelhäuser, der Mitbegründer und langjährige Präsident der Shakespeare-Gesellschaft, erstaunlich nachsichtig mit ihr. Letzterer räumt Schwächen in der Übertragung des *Macbeth* durch die "geistvolle Tochter Tiecks" ein, urteilt aber hinsichtlich des *Coriolanus*: "Das Stück ist, von den philologisch zweifelhaften Stellen abgesehen, im Ganzen gut übersetzt, und hält insbesondere den Vergleich mit der im Colorit zu modern gehaltenen Herwegh'schen Uebersetzung vollkommen aus."⁹¹ Auf dieses relativ milde Urteil der beiden Shakespeare-Gesellschafts-Mitglieder wird noch zurückzukommen sein, da es nicht ganz uneigennützig vorgenommen wird.

Es bleibt schließlich das Anliegen der Shakespeare-Philologinnen des 20. Jahrhunderts, das Bild durch intensiveres Hinschauen etwas zu objektivieren. Käthe Stricker entschuldigt 1936 mit national-feministischem Impetus eventuelle Schwächen in der Übertragung Dorothea Tiecks mit "mangelndem philologischem Rüstzeug" und sieht, unter Einbezug Caroline Schlegels "das Werk englischer Frauen für Shakespeare zur Zeit der Romantik" würdig ergänzt.⁹² Auch Gisela Hoffmann fühlt sich noch 1971 zur Verteidigung aufgerufen. Den großen Vorteil der Fortführung erkennt sie insbesondere in Dorothea Tiecks Bestreben, gegenüber den Übersetzungsprinzipien Schlegels möglichst große Kontinuität gewahrt zu haben, was die "große Einheitlichkeit des Schlegel-Tieckschen Übersetzungswerks" zur Folge hatte und ein Hauptgrund für dessen langes Nachwirken war.⁹³

⁸⁷"F. Vischer und Dorothea Tieck", in: *Archiv* 106, 1901, S.71-81, hier S.74 u.87-88.

⁸⁸*Shakespeares Macbeth* übers. von Friedrich Theodor Vischer. Schulausgabe. Stuttgart 1901, Vorwort von Hermann Conrad, S.3.

⁸⁹Um nur einige zu nennen: der Literaturpapst Georg Gottfried Gervinus, *Shakespeare*, 4 Bde., Leipzig 1849-1850, Bd. 1, Leipzig 1849, S.27-28 sieht es, mit verständnislosem Blick auf England, respektive Lennox und Jameson, als selbstverständlich an, daß es "nicht Frauenarbeit" sein kann, die geistige Seite Shakespeares zu behandeln. Gustav Rümelin, der in seinen *Shakespearestudien*, Stuttgart, 1866 dazu angetreten war, den deutschen Klassikern wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, geht davon aus, daß Frauen der "Selbsttäuschung" und dem "Nachbetrug" erliegen, da Shakespeare immer der bleiben wird, der er war, "der Dichter für gebildete Männer von jugendkräftiger Phantasie", S. S.24.

⁹⁰"Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1, 1865, S. 396-405, hier S.401.

⁹¹*Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen*, 2. rev. Aufl., Minden 1885, S.280-281.

⁹²"Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 72, 1936, S.79-92, hier S.79

⁹³"Zur Shakespeare-Übersetzung Dorothea Tiecks", S.70 u. 84.

Die Übertragung durch Johann Heinrich Voß und seine beiden Söhne Heinrich und Abraham war ursprünglich als Fortsetzung des Schlegelschen Unternehmens konzipiert gewesen. Nur die von Schlegel nicht übersetzten Stücke sollten erscheinen. Erst als die Söhne um 1814 den durch seine Klassikerübersetzungen berühmt gewordenen Vater gewinnen konnten, änderte sich die Stoßrichtung. Johann Heinrich Voß war schon früh in Opposition zu den Schlegelschen Übersetzungsprinzipien gegangen, ganz im Gegensatz zu Sohn Johann Heinrich, der sich anfänglich an Schlegel orientierte und erst später, dann allerdings mit Vehemenz, auf die Seite des Vater umschwenkte.⁹⁴ Diese Opposition zu Schlegel brachte fast sämtliche Zeitgenossen und spätere Übersetzer- und Kritikergenerationen gegen das Familienunternehmen auf. Schlegel war sie ein Ärgernis, und er sprach erbost von der "Übersetzungs-Schmiede-Sippschaft",⁹⁵ Ludwig Tieck von einer "geradezu mißlungene(n) Arbeit"⁹⁶ und von der "Barbarei, die Voß hat einführen wollen".⁹⁷ Im Laufe der Zeit gewinnt der Ton noch an Schärfe. Dafür hier nur einige Beispiele: Rudolph Genée, dem immerhin zugestanden werden muß, daß er zu einer dringend nötigen Würdigung der englischen Shakespeare-Philologie aufrief,⁹⁸ und der sich auch sonst um den deutschen Shakespeare verdient gemacht hat, wundert sich, daß es nach Schlegel eine solche "Geschmacklosigkeit", "solche wahrhaft erschreckende Häßlichkeit der Sprache" geben konnte⁹⁹ und der Wiener Bauernfeld versteigt sich zu einem "das poetisch Abscheulichste, was sich nur immer ersinnen läßt".¹⁰⁰ Wurde schon Schlegel spätestens ab der Jahrhundertmitte als zu undeutsch empfunden - ein Vorwurf, den er selbst der Voßschen Homer-Übersetzung machte¹⁰¹ -, so traf die drei Voß dieser Vorwurf in voller Breite. Bauernfeld sieht desweiteren ein Vergehen "gegen den Genius der deutschen

⁹⁴Vgl. Kenneth E. Larson, "Pro und Contra Schlegel", S. 117.

⁹⁵Zitiert bei Heinrich Egbring, *Johann-Heinrich Voss der Jüngere als Übersetzer des Macbeth von W. Shakespeare*, Diss. phil, Münster 1911, S.7. Diese Dissertation kann als leuchtendes Beispiel für die zeittypische blinde Schlegel-Verehrung und tendenziös - normative Übersetzungswissenschaft dienen. Sehr viel verstörender ist jedoch, daß Egbring sich durchgehend auf den Schlegelschen *Macbeth* bezieht - eine Übersetzung die nicht existiert. Daß die drei Voß hingegen Schlegels Version als "nervlos" und "geleckt" erachteten und sie Shakespeares kräftigem Ausdruck nicht entspreche, kann u.a. nachgelesen werden bei Gisbert Freiherr von Vincke, "Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Uebersetzungen", S.264.

⁹⁶*Shakespeares Dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9 Bde., Berlin 1825-1833, Bd. 1, 1825, Vorrede, S.VII.

⁹⁷Ebd., Bd. 3, Berlin 1830, Vorrede, S.V.

⁹⁸Vgl. *Shakespeare, sein Leben und seine Werke*, Hildburghausen 1872, S.6ff.

⁹⁹"Die deutschen Shakespeare-Übersetzungen und Theaterbearbeitungen" Teil 3, in: *Nationalzeitung* No. 23, 1869

¹⁰⁰"Die Wiener Shakespeare-Übersetzer" in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Samstag, 24. Februar 1877.

¹⁰¹Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, 2 Bde., Tübingen 1844, Bd. 2, S.57. Vischer gehörte zu den wenigen vehementen Verteidigern der Voßschen Übersetzungsweise und war der Überzeugung, daß ihre Zeit kommen werde.

Sprache" und wie vieles andere stören ihn die allzugenaue Wörtlichkeit, die zu getreue Nachahmung der englischen Syntax, die kühnen Wortbildungen, Elisionen und die zu große Einsilbigkeit. Georg Gottlieb Gervinus, der führende Literaturhistoriker der Zeit, verleiht den Empfindungen der meisten in puncto Voß Ausdruck und deutet im gleichen Atemzug die zwei anderen Topoi an, die Dreh- und Angelpunkt der deutschen Shakespeare-Forschung nach 1848 werden sollten: das germanische Blut Shakespeares und das große Privileg der Deutschen, ihn überhaupt erst populär gemacht und verstanden zu haben.

Und derselbe Mann, der uns zuerst die Feuerwerke des spanischen Dramatikers nachbilden lehrte, übersetzte uns damals zu gleicher Zeit eine Reihe von Schauspielen des Shakespeare (...) die den Ruhm des Dichters und des Uebersetzers zugleich erst recht ausgebreitet unter uns haben, die uns den britischen Tragöden mit allen seinen Eigenheiten dennoch wie einen der Unsern, in dem wir germanisches Fleisch und Blut mit uneigennütziger Freude begrüßten, nahe rückten, so daß er nun in zahllosen Auflagen und Uebersetzungen bei uns gelesen wird, und daß wir uns mit Recht gegen sein Vaterland rühmen, ihm sei erst seine volle Anerkennung bei uns zu Theil geworden. Auch gegen diese Uebersetzung Schlegel's war die voßische Genauigkeit eine unzeitige Opposition¹⁰²

Mit anderen Worten heißt das, "Genauigkeit" ist nicht opportun, wo kulturpolitische Programmatik im Spiel ist: der Beginn der nationalen Vereinnahmung Shakespeares deutet sich in diesen Zeilen unverkennbar an. Die Übersetzung und Interpretation der Shakespeareschen Dramen wird zunehmend Teil des Programms zur umfassenden Eingliederung des Briten in das deutsche Geistesleben.

Neben Friedrich Theodor Vischer ist Franz Dingelstedt einer der ersten, der mit dem Instinkt des Theaterpraktikers die Vorzüge der Voßschen Übertragungen erkennt. Vor den Augen der gegenwärtigen Kritik können, so Friedrich Dingelstedt, nur Schlegel, Kaufmann und Voß bestehen:

Daneben [Wieland] erscheint Schlegel, der bekanntlich seinem Vers erst kritisch Bahn brechen mußte, schon wie ein fertiger Kupferstich - Voß wie ein Holzschnitt, pedantisch hart und steif bis zur Ungenießbarkeit, aber dann und wann unübertrefflich scharf und tief - Kaufmann wie ein Lichtbild¹⁰³

¹⁰²*Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, 5 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1840-1844, 2. Aufl., Bd. 5, 1844, S.633.

¹⁰³*Studien und Copien*, Pesth usw. 1858, S.7

Dingelstedt, der ansonsten ebenfalls dafür eintrat, Shakespeare gänzlich zu "nostrifizieren" und einzudeutschen,¹⁰⁴ trennte allerdings scharf zwischen Übersetzung bzw. Lesefassung und Bearbeitung¹⁰⁵ - auf dieses Konzept wird bei der Besprechung seiner Sammelübersetzung noch zurückzukommen sein - und sah die Übertragung der drei Voß in erster Linie unter dem Gesichtspunkt dessen, was, seiner Ansicht nach der Akteur auf der Bühne leisten und das Publikum ohne größere Schwierigkeiten verstehen konnte. Direkt zur Aufführung geeignet erschien ihm keine der bis dato vorhandenen Übersetzungen.¹⁰⁶

Es ist Kenneth E. Larson hoch anzurechnen, den Übersetzungen der drei Voß, insbesondere denen von Johann Heinrich Voß d. J., zu spätem Recht verholfen zu haben. Er stellt die Wirkung heraus, die das zentrale Übersetzerprinzip der "exakten Rekonstruktion des Ausgangstextes" auf die zeitgenössischen, zur Übersetzungstheorie einschlägigen Schriften von Goethe und besonders von Schleiermacher gehabt haben - und daß es noch bei Walter Benjamin und Ortega y Gasset und in aktuellen Theorien nachwirkt.¹⁰⁷

Damit erscheint die deutsche Shakespeare-Übersetzung nach Wieland und Eschenburg in etwas anderem Licht. Schlegel lieferte zwar ein Kunstwerk, und weil er mitten ins Herz des poetischen Empfindens traf, lancierte er auf lange Sicht einen 'Bestseller'; aus übersetzungstheoretischer (und eventuell auch aus bühnenpraktischer) Perspektive erscheint Voß auf lange Sicht die mindestens ebenso interessante Wahl.

Es bleibt zu klären, wie sich der kleine Bruder Abraham Voß zwischen den entgegengesetzten Übersetzungsweisen von Schlegel und Johann Heinrich d.Ä. ausnimmt und ob er sich in gleicher Weise wie sein Bruder an den Prinzipien des Vaters orientierte. Abraham Voß hat sich in erster Linie als Herausgeber der Werke seines Vaters und seines Bruders einen Namen gemacht - als Übersetzer bleibt er weitgehend unerwähnt.¹⁰⁸

¹⁰⁴Ebd., S.2-5

¹⁰⁵S. ebd. S.22ff.

¹⁰⁶Ähnlich argumentiert bereits ein Rezensent in den *Blättern für literarische Unterhaltung* 1830, 2.2, Beil. zu Nr.18, 16. Juli unter der Rubrik "Übersetzungen" hinsichtlich der Qualitäten der Homer-Übertragungen, die sich erst im mündlichen Vortrag wirklich entfalteten. Er zitiert Wieland und Herder daß die "neue Tonart der Poesie" es wert sei, studiert zu werden. Einen Verehrer fand Voß vor allem in dem Freund der Familie Jean Paul. Dieser wußte insbesondere die Voßsche Kreativität zu würdigen; vgl. Gisbert Freiherr von Vincke, "Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzung", S.264.

¹⁰⁷S. "Pro und Contra Schlegel", hier S.129 u.131-132.

¹⁰⁸Bei Egbring, *Johann-Heinrich Voß der Jüngere als Übersetzer des Macbeth von W. Shakespeare*, S.76, lautet es folgendermaßen: "Nur ein Mann, der mit gründlichem philologischem Wissen tiefes künstlerisches Empfinden vereinigte" - die Rede ist von Schlegel" - konnte den *Macbeth* <deutsch machen>. Und an beidem gebrach es Voss; er besaß allerdings eine größere poetische Kraft als sein Vater und als sein Bruder Abraham."

Johann Wilhelm Gottlieb Otto Benda (1775-1832), der dritte in diesem Reigen, folgt in seiner Übersetzung ebenfalls einem Treueprinzip, das sich von dem Schlegels bzw. Tiecks und Voß jedoch deutlich unterscheidet. Seine Ausgabe ist die erste, "welche von einer Hand begonnen und beendet wurde".¹⁰⁹ Auch Benda gehört zu den heute völlig in Vergessenheit geratenen Übersetzern und Autoren.¹¹⁰ Im Kommentar zu seiner Ausgabe nimmt er, ohne Namen zu nennen, Bezug auf Schlegel und Voß:

Der Übersetzer erklärt: Er wollte Shakespeare's Werke nicht verschönern und nicht verändern aber auch nicht durch gezwungene Wortbildungen und Wortfügungen der deutschen Sprache Gewalt antun und dadurch Verdunklungen herbeiführen. Er meint daher, daß sich sein Unternehmen von allen bisher erschienenen unterscheide¹¹¹

Was in Bezug auf sein Übertragungsprinzip als "treu"¹¹² bezeichnet wird, ist, wie sich zeigen wird, genauer mit 'möglichst vollständig' zu umreißen - ein Prinzip, daß zumindest Schlegel, Tieck und Voß nicht als verbindlich ansahen.

Zur Untersuchung der verschiedenen Übersetzungsstrategien bieten sich insbesondere I/9,1-85 und II/2,82-123 im *Coriolanus* an. Bei beiden Passagen handelt es sich um Lobreden, die Cominius auf Coriolanus anstimmt, und die, mit dem zutreffenden rhetorischen Terminus technicus versehen, als dem Genus "*demonstrativum - laus*" zugehörig zu bezeichnen sind.¹¹³

Besonders II/2 ist handlungsweisend: hier soll der Übergang von einer militärischen Karriere des Coriolanus zu einer politischen eingeleitet werden. Zugleich wird jedoch deutlich, daß dieser Karrieresprung für Coriolanus nicht zu vollziehen ist, da er es verachtet, sich des für den erfolgreichen Politiker so wichtigen Mittels der Rhetorik zu bedienen.¹¹⁴ Seine Skepsis gegenüber zu vielen Worten und

¹⁰⁹Gisbert Freih. Vincke, "Zur Geschichte der deutschen Shakespeare-Übersetzungen", S.269.

¹¹⁰Vgl. Karl Goedeke, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Aus den Quellen. 2., bzw. 3. neubearb. Aufl., 22 Bde., Dresden 1884-1966 Bd. 10, 8. Buch, Dresden 1913, S.130-131.

¹¹¹Wiedergegeben bei Rudolph Genée, *Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland*, Leipzig 1870, S. 314

¹¹²So der Rezensent in der "Dramatischen Bücherschau für das Jahr 1832", *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr. 174, 23. Juni 1833 anlässlich einer Besprechung der Übersetzung von Philip Kaufmann: "Ohne Zweifel gehört der Verf. zu den achtbaren Uebersetzern der großen Briten; es wird sogar wenig daran fehlen, daß er, Alles zusammengekommen, nicht der beste sei, wiewol Schlegel sprachgewandter und Benda treuer ist. (...) Benda ist treuer, aber minder sprachrein, Kaufmann gewandter aber weniger genau."

¹¹³S. Wolfgang Müller, *Die politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen 1979, S.22-23.

¹¹⁴Vgl. ebd. S. 183; S. a. Maurice Charney, "Style in the Roman plays", in: *Coriolanus. A case-book*, ed. by B.A. Brockman, London usw. 1982, S. 118-128, hier S.123; auf Coriolanus Mißtrauen gegenüber dem 'Wort' verweist auch James L. Calderwood, "Wordless meanings and meaningless words" in: *Coriolanus. Critical Essays*, ed. by David Wheeler, S. 77-92, hier S.80-81

großen Bekenntnissen um der besseren Wirkung willen zieht sich leitmotivisch durch das gesamte Stück. Dieses Dilemma offenbart sich bereits in I/9; Cominius hebt zu seiner ersten *laudatio* auf Coriolanus an. Sie stellt Teil 1 einer Werbekampagne dar, die dem Aufbau eines bestimmten Image dient, und deren Ziel es ist, Coriolanus' Ernennung zum Konsul durchzusetzen.¹¹⁵ Coriolanus reagiert auf diesen und alle weiteren wohlmeinenden Bestrebungen seiner Parteigänger mit der ihm eigenen Schroffheit. Was schon die Eröffnung des Dramas vermittelt, gibt die erste Passage aus I/9 noch einmal in konzentrierter Form wieder: die zentralen, das gesamte Stück durchziehenden strukturellen und semantischen Isotopien Antagonismus, Polarisierung und der herausragende - von der Masse unverstandene - Einzelne. In gleicher Weise struktur- und inhaltskonstituierend ist Coriolanus' Unfähigkeit zur Diplomatie und seine Skepsis gegenüber dem Wort.

COM. If I should tell thee o'er this thy day's work
 Thou't not believe thy deeds; but I'll report it,
 Where senators shall mingle tears with smiles,
 Where great patricians shall attend, and shrug,
 I'th'end admire; where ladies shall be frighted, 5
 And, gladly quak'd, hear more; where the dull tribunes,
 That with the fusty plebeians hate thine honours,
 Shall say against their hearts, 'We thank the gods
 Our Rome has such a soldier.'
 Yet cam'st thou to a morsel of this feast, 10
 Having fully din'd before.

(Enter Titus Lartius, with his power, from the pursuit)

LAR. O general,
 Here is the steed, we the caparison:
 Hadst thou beheld -
 MAR. Pray now, no more. My mother,
 Who has a charter to extol her blood,
 When she does praise me grieves me. I have done 15
 As you have done, that's what I can; induc'd
 As you have been, that's for my country.
 He that has but effected his good will
 Hath overta'en mine act (...)

¹¹⁵Wolfgang Müller, *Die politische Rede*, S.190-191

MAR. I thank you, general; 36
 But cannot make my heart consent to take
 A bribe to pay my sword: I do refuse it
 And stand upon my common part with those
 That have beheld the doing. 40

*(A long flourish. They all cry, 'Martius! Martius!', cast up their caps and lances.
 Cominius and Lartius stand bare.)*

May these same instruments, which you profane,
 Never sound more! When drums and trumpets shall
 I'th' field prove flatterers, let courts and cities be
 Made all of false-fac'd soothing! When steel grows
 Soft as the parasite's silk, let him be made 45
 An ovator for th' wars! No more, I say!
 For that I have not wash'd my nose that bled,
 Or foil'd some debile wretch, which without note
 Here's many else have done, you shout me forth
 In acclamations hyperbolic, 50
 As if I lov'd my little should be dieted
 In praises sauc'd with lies.

COM. Too modest are you,
 More cruel to your good report than grateful
 To us that give you truly. By your patience,
 If 'gainst yourself you be incens'd, we'll put you 55
 (Like one that means his proper harm) in manacles,
 Then reason safely with you. Therefore it be known,
 As to us, to all the world, that Caius Martius
 Wears this war's garland: in token of the which,
 My noble steed, known to the camp, I give him, 60
 With all his trim belonging; and from this time,
 For what he did before Corioles, call him,
 With all th' applause and clamour of the host,
 Martius Caius Coriolanus!
 Bear th' addition nobly ever!

(Flourish. Trumpets sound, and drums)

ALL. Martius Caius Coriolanus!¹¹⁶

(I/9,1-19, 36-66)

¹¹⁶Der Originatext wird im folgenden nach *Coriolanus*, ed. by Philip Brockbank, (*The Arden Edition of the works of William Shakespeare*), London usw. (1976) Repr. 1994, unter Akt-, Szenen-, und Zeilenangabe im laufenden Text zitiert.

Die Komplikationen, mit denen der Übersetzer sich konfrontiert sieht, sind vielfältig und erweisen sich auf stilistischer, lautlicher und struktureller Ebene. Anaphern wie "Where", "Where", und "As you have done", "As you have been" sowie klanglich-semantisch dichte Konstruktionen nach dem Muster "false-fac'd soothing" oder "praises sauc'd with lies" gehören zu den augenfälligen Übersetzungshürden. Eine Beibehaltung der Zeilen- und Versfügung ist schon allein aufgrund der deutsch-englischen grammatischen und morphologischen Differenzen kompliziert, ganz zu schweigen vom Rhythmus des Originals, der immer in engem Zusammenhang mit der emotionalen Haltung der handelnden Charaktere steht. Die von Cominius antizipierten Reaktionen auf die Leistungen der Hauptfigur zeigen, daß es um einen Charakter geht, der emotional aufreizt, polarisiert und der vor allem außergewöhnlich ist. Entsprechende Signale ziehen sich durch das gesamte Stück. Hier, im Auftakt zur neunten Szene des ersten Aktes, wird der Leser in ein emotionales Wechselbad von Tränen - Lächeln, Skepsis - Bewunderung, Angst, Freude, Erschauern, Haß und insgesamt sehr widerstreitenden Gefühlen getaucht. Es wird von Cominius rhetorisch versiert heraufbeschworen, um zu zeigen, daß den vermeintlich legitimen Ansprüchen Coriolans¹¹⁷ keine Widerstände entgegengesetzt werden können. Auf einer anderen Bedeutungsebene dient es als Vorausweisung darauf, daß genau dies der Fall sein wird. Besonders die Äußerungen Coriolanus' zeichnen sich aus durch eine besondere Gedrängtheit, bei der Argumentation und Gefühl einer normalen grammatischen Ordnung vorauszueilen scheinen, und die große dramatische Effekte hervorruft.¹¹⁸

Typisch für Shakespeare sind Konstruktionen der dramatischen Steigerung, wie sie hier die Kombination "attend", "shrug", "admire" beinhaltet. Diese sind inhaltlich relativ gut aufzufangen, und stellen eigentlich nicht das Hauptproblem der Übertragung dar. Komplizierter ist es für den Übersetzer, sowohl das Deutungsangebot, das über die Form, als auch das, welches über den Inhalt wirkt, möglichst wiederzugeben: Rhythmus und das Verhältnis zwischen Vers- und Sinneinheit, Stilmittel (wie oben angeführt) die ästhetisch, lautlich - und bedeutungstragend wirken, Offenheitsstellen und Ellipsen, strukturelle und semantische Isotopien und Redundanzen (Ansatzwörter).

¹¹⁷Michael D. Bristol spricht Coriolanus, analog zu Weber, "charismatic authority" zu. Er ist die Verkörperung eines *virtus*-Ideals: "His claim to political and ethical priority rests on his exceptional powers as a military leader, most specifically his extraordinary personal valor and technical skill in combat." Das Stück ist exemplarisch für einen klassischen Fall der politischen Auseinandersetzung, der "legitimation crisis". Den Ansprüchen Coriolans steht eine vollständige, alternative politische Kultur in Gestalt des Plebs gegenüber, die zudem gewillt ist, ihre Macht auch auszuüben; S. "Lenten Butchery: Legitimation Crisis in *Coriolanus*", in: *Shakespeare reproduced*, ed. by Jean E. Howard u.a., New York 1987, S.207-224, hier S.208f.

¹¹⁸S. Georg Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, London usw. 1975, S.5: "We hear discourse in a condition of heightened action. The words 'ache at us' with an immediacy, with an internalized coherence which come before the attenuated, often wasteful conventions of 'proper' public speech".

Die Passage birgt aber noch weitere Komplikationen, wie der Übersetzungsvergleich erweisen wird.

Eingangs also die Version Dorothea Tiecks:

COM. Erzählt' ich dir dein Werk des heut'gen Tages,
 Du glaubtest nicht dein Tun; doch will ich's melden,
 Wo Senatoren Trän' und Lächeln mischen,
 Wo die Patrizier horchen und erbeben,
 Zuletzt bewundern; wo sich Fraun entsetzen,
 Und, froh erschreckt, mehr hören; wo der plumpe
 Tribun, der, dem Plebejer gleich, dich haßt,
 Ausruft, dem eigenen Groll zum Trotz: Dank Götter!
 Daß unserm Rom ihr solchen Helden schenktet
 Doch kamst du nur zum Nachtschisch dieses Festes,
 Vorher schon voll gesättigt

Titus Lartius kommt mit seinen Kriegern

LART. O mein Feldherr!
 Hier ist das Streitroß, wir sind das Geschirr:
 Hättst du gesehn-

MARC. Still, bitt'ich. Meine Mutter,
 Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
 Kränkt mich, wenn sie mich rühmt. Ich tat ja nur,
 Was ihr: das ist, soviel ich kann, erregt,
 Wie ihr es waret, für mein Vaterland..
 Wer heut den guten Willen nur erfüllte,
 Hat meine Taten überholt. (...)

MARC. Ich dank' dir Feldherr;
 Doch sträubt mein Herz sich, einen Lohn zu nehmen
 Als Zahlung meines Schwerts. Ich schlag' es aus,
 Und will nur so viel aus gemeiner Teilung,
 Wie alle, die nur ansahn, was geschah.

Ein langer Trompetenstoß. Alle rufen: Marcius! Marcius! werfen Mützen und Speere in die Höhe. [Cominius und Lartius stehn mit entblößten Häuptern.]

Daß die Drommeten, die ihr so entweicht,
 Nie wieder tönen! Wenn Posaun' und Trommel
 im Lager Schmeichler sind, mag Hof und Stadt
 Ganz Lüge sein und Gleisnerei. Wird Stahl
 Weich wie Schmarotzer-Seide, bleibe Erz
 Kein Schirm im Kriege mehr! Genug sag'ich.
 Weil ich die blut'ge Nase mir nicht wusch,

Und einen Schwächling niederwarf, was mancher
 Hier unbemerkt getan, schreit ihr mich aus
 Mit übertriebnem, unverständ'gem Zuruf,
 Als säh'ich gern mein kleines Selbst gefüttert
 Mit Lob, gewürzt mit Lügen.

COM.

Zu bescheiden!

Ihr seid mehr grausam eignem Ruhm als dankbar
 Uns, die ihn redlich spenden. Drum erlaubt,
 Wenn gegen Euch Ihr wütet, legen wir
 (Wie einen, der sich schadet) Euch in Fesseln
 Und sprechen sichrer dann. Drum sei es kund,
 Wie uns, der ganzen Welt, daß Caius Marcius
 Des Krieges Kranz erwarb. Und das zum Zeichen
 Nehm' er mein edles Roß, bekannt dem Lager,
 Mit allem Schmuck, und heiß'er von heut an,
 Für das, was vor Corioli er tat,
 Mit vollem Beifallsruf des ganzen Heeres:
 Caius Marcius Coriolanus. - Führe
 Den zugefügten Namen allzeit edel!

*Trompetenstoß*ALLE. Cajus Marcius Coriolanus! (...) ¹¹⁹

(DT, I/9,26-28)

Gleich im ersten Teil der Rede des Cominius wird deutlich, daß Tieck sich formal möglichst weit am Original orientiert. Sie versucht vor allem, Form- und Sinneinheit der Verse und den Rhythmus zu wahren. Enjambements werden möglichst nur eingesetzt, wo das Original diese vorgibt. Stilfiguren wie die Anaphern "Where ... | Where" (3 u.4)¹²⁰ oder "As you ...| As you ..." (16 u.17) versucht sie weitestgehend zu erhalten. Um dies zu erreichen, werden, wie das Textbeispiel zeigt, Wörter in erheblichem Umfang geopfert, Plural wird zu Singular und Zeitaspekte - in diesem Fall das Futur - werden getilgt: "Wo Senatoren Trän'und Lächeln mischen, | Wo die Patrizier horchen und erbeben"(...) wo der plumpe | Tribun, der, dem Plebejer gleich dich haßt," (S.26/3-8) Das "shall" (3 u. 4) entfällt zweimal, "great"(4) wird ersetzt durch den einsilbigen Artikel, "fusty" und "honours" (7) werden ebenfalls nicht mitübersetzt. Es kommt häufig vor, daß sie zum Zweck der Verswahrung

¹¹⁹Hier und im folgenden wird aus der Reclam-Ausgabe, *William Shakespeare. Coriolanus*. Aus dem Englischen übersetzt von Dorothea Tieck (Reclam Universal-Bibliothek 69[2]), Stuttgart 1991, unter Angabe des Kürzels DT, sowie Akt, Szene und Seitenzahl im laufenden Text zitiert.

¹²⁰Beispiele, die im fortlaufenden Text erscheinen, werden durch Angabe der Zeile in Bezug auf das Original und der Seitenzahl hinsichtlich der betreffenden Übersetzung gekennzeichnet.

auch auffüllt, paraphrasiert, dadurch glättet und stilistisch und poetisch erhöht:¹²¹ "Dank, Götter! | Daß unserm Rom ihr solchen Helden schenktet!" (S.26/8-9) Während sie im ersten Teil von vier auf zwei Wörter, und damit von vier auf drei Silben und von zwei auf eine Hebung kürzen muß, paraphrasiert sie anschließend zum Rhythmusverlust interpretierend und wertet dabei nicht nur Coriolanus vom Krieger zum Helden, sondern auch Rom in der Gunst der Götter auf. Durch "Mit übertriebnem, unverständ'gem Zuruf" (S.27/50) zieht sie eine Redundanz zur Intensivierung einer Wort-für-Wort-Übersetzung vor. Besonders deutlich wird ihr Verfahren in der darauffolgenden Erwiderung Coriolanus. Sie versucht, die Anapher und den gesamten Parallelismus möglichst getreu wiederzugeben und nimmt zur Wahrung des Verses in Kauf, noch elliptischer sein zu müssen als das Original: "Was ihr: das ist, soviel ich kann, erregt | Wie ihr es waret, für mein Vaterland" (S.26/15-17). Schon bei Shakespeare vermitteln diese gestückelten und wie in Atemlosigkeit vorgebrachten Verse nachdrücklich den Eindruck der Beschämung und Erregung Coriolanus. Bei Tieck wird dieser Aspekt zusätzlich betont. Man könnte dies als einen Zugewinn an theatralischem Potential bezeichnen. Ob dies nun unbedingt positiv zu bewerten ist, sei dahingestellt. Zumindest zeugt es von einer gewissen Sensibilität für das dem Text ohnehin inhärente Potential an dramatisch wirksamen Stellen.

Auffallend ist der Begriff "Drommeten" (S.27), hier absichtlich archaisierend und verfremdend benutzt - ein für die Zeit gängiges poetisches Stilmittel.¹²² Möglicherweise möchte sie auch keine Wiederholung des in der Regieanweisung bereits benutzten "Trompeten". Mit beidem greift Tieck allerdings den "trumpets"(42) in der folgenden Zeile vor, muß auf "Posaun'" (S.27/41-42) ausweichen und kann die Möglichkeit zu Assonanz und Alliteration nicht nutzen.

Es bleibt anzumerken, daß durch die Tilgung von "great" und "fusty" ein Begriffspaar verschwindet, das einen Konstituenten der Gegensatz-/Antagonismus-Ebene darstellt. Zudem wird die semantische und akustische Dichte des Originals ausgedünnt. Gleiches gilt für die Übertragung von "against their hearts" durch "dem ei-

¹²¹ Dorothea Tieck war bestrebt, sich an Schlegels Übersetzungsprinzipien streng zu halten. Daß auch schon Schlegel Shakespeare regelmäßiger übersetzte und stilistisch nach eigenem Gutdünken verfeinerte, ist mittlerweile hinlänglich bekannt. Dazu Kenneth E. Larson, "Pro und Contra Schlegel", S. 117: "Auch Schlegels Übersetzungen sind metrisch regelmäßiger als der Urtext. Schlegel schreckt auch nicht vor Übersetzertricks wie ungewöhnlichen Inversionen, Elisionen und Füllwörtern zurück, (...)"; eine Glättung und Romantisierung bei Schlegel bzw. Schlegel/Tieck sehen neben vielen anderen auch Rudolf Stamm, "Probleme der Shakespeare-Übersetzung" in: *Shakespeare und die Schweiz*, Bern 1964, S.197-215, hier S.203-204 und Walter Josten, "Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 92, 1956, S. 168-174, hier S.169.

¹²² S. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 34 Bde., Nachdruck der Erstausgabe 1854-1971, München (dtv) 1984, Bd. 2, S.1431 bzw. Bd. 22, S.830 ff.: Ab 1700 war die Form mit -o- und -mm- ungebräuchlich, "doch lebte trommete, drommete, in der Sprache der Dichter unter dem Einfluß der Bibel weiter und wird besonders von Herder bevorzugt und noch im 19. Jahrhundert als bewusster Archaismus poetisch verwendet".

genen Groll zum Trotz" (S.26/8) - eine Assonanzkonstruktion, die aber den Widerstreit der Gefühle nicht ganz so eindringlich wiedergibt. Bedeutungsverändernd wirkt auch die Unterschlagung des Futur-Aspektes. Die Reaktion der Beteiligten erweckt so den Eindruck, als wäre sie am entsprechenden Ort durchaus üblich, zumindest möglich - und nicht ausgesprochen exzeptionell.

Die Passage "When steel grows | Soft as the parasite's silk, let him be made | An ovator for th'wars!" (41-46) zählt zu den umstrittensten des ganzen Stückes. Der Arden-Shakespeare liefert auf zwei Seiten Anmerkungs-text einen Überblick über die verschiedenen Lesarten, Emendationen und Interpretationen. Problematisch ist vor allem das "ovator", daß in den vielen überlieferten Versionen auch als "overture" oder "coverture" gelesen wurde.¹²³ Eine mögliche Interpretation des "ovator" wäre im Sinne von dem Soldaten oder Krieger, der stolz seine Taten verkündet, bzw. verkünden hört. "Overture" kann entweder als andere Schreibweise von "ovator" gelesen werden, oder im Sinne von "overturn", also entlang der Linien eines Umschlagens des Kriegsglücks - hier mehr zu verstehen als einen Umschlag in der Rekrutierungsweise. Die letzte Möglichkeit, "coverture", ist die, für die sich auch Dorothea Tieck entschieden hat: "Wird Stahl | weich wie Schmarotzer-Seide, bleibe Erz | kein Schirm im Kriege mehr!" (S.27).¹²⁴ Zusätzlich stellt sich noch die Frage nach dem Bezug des "him". Ist "overture" beibehalten, kann es sich sowohl auf "steel" als auch auf "parasite" beziehen. Auch im Falle von "coverture" blieben die Möglichkeiten "steel" und "parasite's silk". Tieck bezieht eindeutig auf "steel", sieht sich aber gezwungen, mittels "Erz" zu explizieren und dabei zu tautologisieren; eine der häufig kritisierten "Kühnheiten" oder "Freiheiten" von seiten Tiecks, aber auch wieder eine ergriffene Chance zur poetischen Auffüllung durch die Tautologie und die dadurch entstehende Parallelfigur. Es wird sich erweisen, daß keiner der Übersetzer es über das Herz bringen kann, die Mehrdeutigkeit, die das Original hier anbietet, zu übernehmen. Es zeigt sich das generelle Problem der Übersetzer mit "Offenheitsstellen", eine Tendenz, die sich ab der Jahrhundertmitte zunehmend verstärkt. Dorothea Tieck respektiert diese noch eher als die meisten anderen - wenn auch nicht unbedingt

¹²³S. *Coriolanus*, S.144-146; F.A. Leo entscheidet sich in seiner Ausgabe des *Coriolanus*, London 1864 beispielsweise für "coverture", s. S.26. Diese Deutung wurde offenbar erstmalig geliefert durch T. Tyrwhitt, in seinen *Observations on Shakespeare*, London 1766.

¹²⁴Sie folgt hier vermutlich der Ausgabe von Edmond Malone, *The plays and poems of William Shakespeare* in 10 volumes, London 1790, Bd. 7, s.S.179-180; Auch A.W. Schlegel benutzte, neben der von Bell (1786-1788) diese Ausgabe; vgl. Peter Gebhardt, *A.W. Schlegels Shakespeare-Übersetzung*, S. 255; Maurice Charney, weist am Beispiel dieser Stelle in "Style in the Roman Plays", S.121-122 darauf hin, daß der Protagonist Bilder von Sanftheit, Frieden, zivilem Leben und Liebe nur in höchst pejorativer Form benutzt - im Gegensatz zur Liebesmetaphorik, die er allerdings für Krieger und Kriegshandlungen einsetzt, und sich zu diesem Zweck sogar poetisch fein und rhetorisch versiert ausdrücken kann; ein stilistischer Schachzug Shakespeares, der diese Wendungen im Gebrauch durch Coriolanus besonders auffallen und die Gegensätze besonders deutlich werden läßt.

"treu"; siehe beispielsweise "Too modest are you" versus "Zu bescheiden! | Ihr seid ..."(53/S.27). Durch die verschobene Pause und die Umstellung ist Tieck einmal mehr emphatischer und gehobener.

An diesem Beispiel läßt sich demonstrieren, auf wievielen Ebenen eigentlich kleine Abweichungen deutliche Auswirkungen zeitigen. Tieck übersetzt "let courts and cities be | Made all of false-fac'd soothing!" mit "Mag Hof und Stadt | Ganz Lüge sein und Gleißnerei". "Mag" als Äquivalent zu "let be" ist vergleichsweise schwach und läßt Coriolanus in seiner Autorität blasser aussehen als er ist. Ähnlich wirkt die Ersetzung des Plural durch den Singular. Die herrische Geste wird in ihrem universalen Anspruch geschwächt. Durch das Wegfallen eines Großteils der Zischlaute durch "Lüge sein und Gleißnerei" als Teil der sprachlichen Polyphonie (Assonanz, Alliteration) des Originals verliert der onomatopoeische Hinweis auf die Falschheit etwas an Nachdruck, ist aber noch vorhanden. Der Austausch des gekuppelten Adjektivs mit Partizipialkonstruktion durch zwei Nomen stellt ebenfalls eine größere Abweichung dar. Die Formulierung wirkt dadurch nicht nur stilistisch gehobener; sie wirkt auch weniger dynamisch. Die Ereiferung Coriolanus' fällt hier erheblich weniger scharf aus als bei Shakespeare und ist stilistisch geglättet. Diese unvollständige Aufzählung mag exemplifizieren, was auf der Länge von eineinhalb Zeilen geschehen kann, und mit wievielen Komplikationen wortspezifischer, syntaktischer und lautlicher Qualität der Übersetzer zu ringen hat. Sie diene zugleich als Erinnerung daran, daß Übersetzer und Kritiker ihre Prioritäten setzen - müssen -, daß Erwartungen an eine Übersetzung zudem einem ausgeprägten zeitlichen Wandel unterliegen, und daß eine Übersetzung vielleicht entsprechen oder kongenial sein kann, aber niemals interlinear.

Zur Wahrung des Reimschemas und des Verses bedient sich Tieck der gängigen Auslassungstechniken wie Apokope: "Erzählt' ich (...), Trän'", Synkope: "heut'gen" und Aphärese: "ich's". Generell entsteht den Übersetzern ein Problem dadurch, daß sie englisches Plural- und Genitiv- s durch zusätzliche Silben, und die definiten und undefiniten Artikel "a", "this", oder "these" sowie die einsilbigen Possessivpronomen durch zumeist mehrsilbige ersetzen müssen. Aus dem gleichen Grund besteht die Tendenz, zusammengesetzte Zeiten durch einfache zu ersetzen, oder Teile zu unterschlagen. Aufgrund der Ellipse entsteht zumeist der Eindruck einer stilistischen Hebung oder zusätzlichen Poetisierung.¹²⁵ Trotz der weitgehenden Beibehaltung des fünfhebigen Verses ist aufgrund der vorgenommenen Verän-

¹²⁵Ähnlich urteilt Michael Wachsmann über dieses Verfahren: "Vorsicht ist geraten vor der Verlockung, Hilfszeitwörter auszulassen - so kann man einen Satz zwar verkürzen, setzt ihn aber damit auf Stelzen. Auch Elisionen sind problematisch, besonders beim "i". Tücht'ger - so etwas klingt immer aufgesteilt und fatal bühnenklassisch", "Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1988, S. 44-57, hier S.48.

derungen der Rhythmus bei Tieck ein deutlich anderer. Dies ist auch in den Übertragungen Schlegels der Fall.¹²⁶ Wie der Vergleich erweist, bedient sich auch Abraham Voß der verkürzenden Stilmittel:

KOM. Wollt' ich erzählen dir dein Tagewerk,
 Unglaublich schien es dir; so meld ich' s dort,
 Wo der Senat zu Thränen Lächeln mischt,
 Wo der Patricier horcht, die Achsel zuckt,
 Und endlich staunt; wo Fraun erschrecken, und
 Mit freud'ger Angst mehr hören; der Tribun,
 Der mit dem plumpen Volk haßt deinen Ruhm,
 Auch wider Willen ausruft: "Dank, den Göttern,
 "Daß Rom hat solchen Krieger!"
 Doch kamst du zu des Festes Brocken nur,
 Da du gesättigt warst zuvor.

(Es kommt Titus Lartius, mit seinem Heere, vom Nachsezen.)

LAR. O Feldherr,
 Hier ist das Roß, wir sind nur das Geschirr.
 Hätt'st du gesehn -

MAR. O still doch! Meine Mutter,
 Die einen Freibrief hat, ihr Blut zu preisen,
 Wenn sie mich lobt, sie kränkt mich. -
 Ich that, was ihr gethan, was ich vermag,
 Mich spornte, was auch euch, mein Vaterland;
 Wer seinen guten Willen nur bewies,
 Hat mein Verdienst erreicht. (...)

MAR. Ich dank euch Feldherr,
 Doch kann ich nicht einstimmen, einen Lohn
 Zu nehmen für mein Schwert; ich schlag ihn aus
 Und will zu gleichen Theilen gehn mit denen,
 Die auch Gefahr gesehn.

(Ein langer Trompetenstoß. Alle rufen: "Marcius! Marcius!", werfen ihre Kappen und Lanzen in die Höhe. Kominus und Lartius stehn mit entblößtem Haupt.)

MAR. Daß doch die Instrumente, die ihr schändet,
 Nie schallten mehr! Wird Trommel und Trompet'
 Im Felde Schmeichler, dann sei Hof und Stadt
 Voll tück'scher Gleißnerei! Wird erst der Stahl
 Sanft wie des Weichlings Seide, diene s i e

¹²⁶Walter Josten betont, daß sich vor allem aus dem Rhythmus die seelische Haltung der handelnden Personen erschließt, s. "Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung", S.173:

Zur Rüstung für den Krieg! Nicht mehr sag´ ich.
Weil ich die Nase nicht gepuzt von Blut,
Und hinwarf Schwächlinge - was unbemerkt
Schon mancher hat gethan - bejaucht ihr mich
Mit Zurufungen ohne Fug und Maß,
Als säh´ ich gern mein klein Verdienst genährt
Mit Lob voll Lüge

KOM.

Zu bescheiden seid ihr,
Mehr grausam gegen euren Ruhm, als dankbar
Uns, die mit Recht euch preisen. Hört mich an:
Seid ihr auf euch erzürnt, wir legen euch,
Wie einen, der sich Leids thun will, in Fesseln,
Dann sicher mit euch redend. - Drum sei's kund
Uns und der ganzen Welt, daß Kajus Marcius
Des Krieges Kranz trägt; zum Beweise geb' ich
Mein edles Roß, bekannt im Lager, ihm,
Um seine Thaten vor Korioli, heiß' er,
Mit vollem Beifall und Zuruf des Heers,
"Kajus Marcius Koriolanus." -
Trag' die Bennung rühmlich, stets!

(Trompetenstoß und Trommeln)

ALLE. Kajus Marcius Koriolanus!¹²⁷

(AV,I/9,200-202)

Auch Abraham Voß spart sich die zusammengesetzten Zeiten bzw. ihre Wiedergabe in Gänze: "mischt", "zuckt", "that", "gethan" (S.200). Die Formen der Auslassung oder Verkürzung sind die gleichen wie bei Dorothea Tieck: Aus Plural wird Singular, und Wörter, hier Adjektive, die eine wichtige Funktion in der dichten Bildlichkeit der Shakespeareschen Sprache einnehmen, wie "great" und "fusty" werden, wie schon in der Version Tiecks, nicht mit übersetzt - eine nicht unerhebliche Veränderung, da die Charakterisierung beider Gruppen auf der Ebene der Isotopien 'großer Adel' und 'mickriger/staubiger Plebs' wie bereits erwähnt ausgedünnt wird. Im Großen und Ganzen neigt Voß aber dazu, den Inhalt möglichst getreu wiederzugeben: "Dank, den Göttern, | Daß Rom hat solchen Krieger!" (S.200). Diese Zeile zeigt zudem das hervorstechendste Merkmal seiner Übersetzungsweise und den Hauptangriffspunkt für seine Kritiker, die Orientierung an der Wortfolge des Originals: "Wenn sie mich lobt, sie kränkt

¹²⁷*Koriolan*. Übersetzt von Abraham Voß, in: *Wilhelm Shakespeare. Schauspiele, von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß*, 9 Bde., Leipzig 1818-1829, Bd. 6,2, 1825.

mich." (S.201), "Nie schallten mehr", "Und hinwarf Schwächlinge" oder "Trag die Benennung rühmlich stets!" (S.202).¹²⁸ Dies ist oft nicht möglich ohne Opferung der Einheit von Rhythmus und Vers. Er gibt die Anapher und den Parallelismus wieder (S.200), fügt aber bereits in der nächsten Zeile ein Enjambement ein, daß das Original nicht aufweist ("und |"). Einige Zeilen darunter, in der Erwiderung Coriolanus' geht er mit: "Ich that, was ihr gethan, was ich vermag, | Mich spornte, was auch euch, mein Vaterland;" (S.201) noch etwas weiter. Drei Zeilen sind nicht eingehalten, die zweite Anapher ist im Gegensatz zu Tieck nicht wiedergegeben, aber er übersetzt mit "Mich spornte" und der anderen Zeilenfügung enger am Original und hier wie anderswo reduzierter, aber auch zusammenhängender als Tieck. Genauer bleibt er auch mit "Der mit dem plumpen Volk haßt deinen Ruhm | Auch wieder Willen ausruft ..." (S.200). "Zu bescheiden seid ihr" (S.202) zeugt, im Gegensatz zu dieser Passage bei Tieck, erneut von seinem obersten Übersetzungsgrundsatz. Seine Version der umstrittenen Stelle (S.202/41-46) zeigt dies ebenfalls:¹²⁹ auch er wählt "coverture", bezieht sich aber auf "silk". Mit "s i e" kommt er ohne die Freiheit aus, die Tieck sich mit dem "Erz" nimmt, aber auch er zeigt durch die Sperrung, daß er die Notwendigkeit sieht, deutlicher werden zu müssen, als Shakespeare es war. Durch "sei" und "tück'sche Gleißnerei" kommt er der Aussage und Wortfügung des Originals etwas näher - sowohl klanglich als syntaktisch. Sein "Weichling" wiederum läßt multiple Nebenbedeutungen untergehen und ist auch vom Klang her weniger nachdrücklich. Gleiches gilt für das drastisch verkürzte "Mit Lob voll Lüge".

Vorläufig ist festzuhalten, daß Tieck und Voß beim Versuch der Wiedergabe deutlich unterschiedliche Prioritäten setzen, sich aber beide der obengenannten Methoden der Verkürzung bedienen, um das Original an Umfang nicht zu übertreffen. Der folgende Vergleich mit der Version Bendas wird zeigen, daß Benda Zeilen auf eine andere Weise reduziert. Der Übersetzerische Normenkonflikt wird deutlich, wo Tieck sich eindeutig stärker auf eine Orientierung an Form und poetischer Stimmlage konzentriert, während Voß genauer übersetzt, versucht die Wortfolge beizubehalten und nach rigiden klaren, möglichst kurzen Lösungen sucht. Tieck setzt dabei eher auf einen möglichst poetisch dichten Gesamteindruck als auf Genauigkeit, operiert aber, insbesondere mittels der Ellipse dann erfolgreich, wenn es darum geht, emotionale Befindlichkeiten zu unterstreichen. Die Voßsche Version

¹²⁸Vgl. Kenneth E. Larson zum Übersetzungsverfahren Heinrich Voß d. J. und wie er und sein Bruder Abraham - unserem Übersetzer des *Coriolanus* - hier den Prinzipien ihres berühmten Vaters folgen: "Buchstabentreue nicht nur der Wörter, sondern auch der Wortstellung", sind das "Resultat des Glaubens an eine exakte Rekonstruktion des Ausgangstextes.", in "Pro und Contra Schlegel", S.128-129.

¹²⁹Die drei Voß rezipierten sämtliche der bis dato vorhandenen einschlägigen Ausgaben und Kommentare; vgl. die Vorrede von Johann Heinrich Voß d. J., Bd 1, Leipzig 1818, S.I-LXXII. Abraham Voß bezieht sich an dieser Stelle explizit auf Tyrwitt und damit ebenfalls auf das "coverture", anstatt das ihm "unverständliche 'overture'"; s. *Koriolan*, Anmerkungen S.364, I,9,b.

hingegen zeichnet sich im Vergleich mit der Tieckschen durch relative Schmucklosigkeit aus.

Es ist fast sicher, daß Dorothea Tieck die zeitlich vor ihr erschienenen Versionen von Voß, Benda und Josef Fick (s.u.) kannte.¹³⁰ Übereinstimmungen lassen sich überall finden. Sucht man sich zentrale Begriffe heraus und vergleicht sie, so wird deutlich, daß es den Übersetzern schwer fällt, sich von einmal gefallenem, markanten Lösungen zu trennen. Als Beispiel diene der Begriff "Gleißnerei" als die allgemein akzeptierte - und repetierte Übersetzungsvariante für "false-fac'd soothing" (44). Die Wendung "Gleisner", bzw. "Gleisnerei", die aus dem religiösen Gebrauch stammt und als Umschreibung für den 'frommen Heuchler' und Frömmelei im allgemeinen diente, war bis ca. Mitte des 18. Jahrhunderts umgangssprachlich, ging danach aber mehr und mehr in den gehobenen Wortgebrauch über.¹³¹ Er ist also für damalige Verhältnisse unmarkiert, und bietet zudem den Vorteil einer auch lautlich überzeugenden Alternative. Die Wendung taucht zum ersten Mal in der Übertragung von Josef Fick auf ("falsche Gleisnerei", S.28) und wird auch von Voß ("tück'sche Gleisnerei", S.202), Tieck ("Gleisnerei", S.27), Benda ("verstellte Gleisnerei", S.40), Döring ("falsche Gleißnerei"; S.739) und Keller ("heuchlerische Gleisnerei", S.40) übernommen. Ernst Ortlepp, bei dem die Orientierung an Tieck sonst am auffälligsten ist, entscheidet sich für "einz'ge große Lüge" (S.29) und schließlich ist es Leopold Petz, der sich durch "maskierte Betrugsgesichter" (S.159) am weitesten abhebt.¹³² Adolf Wilbrandt ("Gleißen", S.31) und Heinrich Viehoff ("gleißen", S.295) als Vertreter der nächsten Generation mögen sich wiederum noch nicht ganz lösen. Erst Georg Herwegh optiert mit "Kriecherei" (S.41) wieder für eine andere Lösung. Einen weiteren Vorstoß unternimmt Gundolf, der mit "falsch-äugigem Schöntun" (S.44) um Abhebung, aber auch um wörtliche Genauigkeit bemüht ist. Selbstverständlich macht es keinen Sinn, eine überzeugende Lösung um jeden Preis zu verfremden.¹³³ Hier liegt der große Konflikt des Nachfolgeübersetzers. Dies einmal festgestellt, ist es müßig, sich in weiteren Aufzählungen zu ergehen, es sei denn, es zeichnet sich

¹³⁰In dem bereits erwähnten polemischen Kommentar zur Übertragung der drei Voß in *Shakespeare's Dramatische Werke*. Übers. von A.W. Schlegel, erg. und erl. von Ludwig Tieck, Bd. 1, Berlin 1825, S.VIII. nennt Tieck diesmal keine Namen, die Stoßrichtung ist jedoch unverkennbar. Er erwähnt hier außerdem eine neue "Leipziger Ausgabe", der man einen solchen Vorwurf nicht machen könne. Gemeint ist vermutlich die Übertragung von Benda.

¹³¹Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7, 1984, S. 8295ff.

¹³²Zu erwähnen bliebe an dieser Stelle noch der Versuch, den Carl Heinichen, "Rittmeister im Königl. Preuß. 7. Husarenregiment" in seiner, völlig in Vergessenheit geratenen, begonnenen aber unvollendet gebliebenen Gesamtübersetzung *Shaksper'sche Dramen*, Bonn 1858-1861, 5 Hefte, Heft 2. 1858, S. 35, unternimmt: "Wenn Trommeln und Trompeten | Im Felde sich als Schmeichler zeigen, dann | Laßt Hof und Stadt in Schmeichelei verheucheln." Wie das Beispiel zeigt, ist Heinichen zwar, hier wie auch an anderen Stellen, um Absetzung bemüht, klingt dabei aufgrund häufiger Redundanzen jedoch bisweilen etwas uninspiriert.

¹³³Vgl. Fritz-Wilhelm Neumann, "Klassische Übersetzung, Modernisierung, Eklektizismus", S.433

eine Version durch deutliche Abhebung von oder ganz besonders starke Orientierung an der Matrix einer Vorgängerübersetzung aus.

Die Regieanweisungen werden zumindest von Voß in dieser Szene weitestgehend mitübertragen. Tieck nimmt es damit nicht so genau. Ob von Shakespeare beabsichtigt oder nicht, bilden in "Flourish. Trumpets sound and drums." Rhythmus und Assonanz eine Klangform, die die Erhabenheit des Augenblicks auch für den Leser sehr spürbar werden lassen. Tieck reduziert hier auf ein lakonisches "Trompetenstoß", Voß gibt durch "Trompetenstoß und Trommeln" beides zumindest ansatzweise wieder. An die beeindruckendere Wirkung des Originals knüpfen beide nicht an. Eine weitere Unterlassung Tiecks besteht in der Auslassung des "Cominius and Lartius stand bare" bei Voß in Gänze übertragen. Bei Tieck kommen die stumme Wertschätzung und demütige Anerkennung des Feldherrn und eines der größten Krieger nicht zum Ausdruck. Die Regieanweisungen sind ein wesentlicher Bestandteil des Damentextes, auch wenn er in erster Linie zur Lektüre gedacht ist. Dem Leser werden auch über diesen Text vielfältige Informationen mitgeteilt, die die Imagination in bestimmte Bahnen und auf den spezifischen Subtext eines Spiels lenken. Für ein Stück wie *Coriolanus*, in dem die Hauptfigur gegenüber Worten und Rhetorik eine äußerst skeptische verächtliche Haltung an den Tag legt - dies zeigt sich auch am minimal eingesetzten Mittel des *soliloquy*¹³⁴ - und ein Hauptgewicht zudem auf der Schaffung einer öffentlichen Atmosphäre liegt, gilt dies in besonderem Maße. Herbeigeführt wird diese vor allem durch den großen Anteil an öffentlicher Zeremonie und Schlachtengetümmel nebst den durchgehend vorhandenen Anweisungen zu begleitenden Geräuschen, wie "flourish", "trumpet", "cornets", "alarum", "bustle" "around" oder "shout".¹³⁵ Gleich am Anfang des Dramas sorgt die Bühnenanweisung dafür, die gewaltsame Atmosphäre zu verdeutlichen und klarzustellen, daß in Rom einiges in Unordnung geraten ist: "Enter a company of mutinous Citizens, with staves, clubs and other weapons" (I/1). Die Bühnenanweisung zur dritten Szene des ersten Aktes lenkt den Blick ausnahmsweise auf eine betont häusliche Atmosphäre - im krassen Gegensatz zum öffentlichen Geschehen der ersten zwei Szenen: "Enter Volumnia and Virgilia, mother and wife to Marcius; they set them down on two low stools and sew." Voß übersetzt diese Anweisung fast vollständig: "Volumnia und Virgilia. Sie setzen sich auf zwei niedrige Stühle und nähen." (S.182). Tieck kürzt nicht unwesentlich mit "Volumnia und Virgilia sitzen und nähen." (S.15) und

¹³⁴S. Maurice Charney, "Style in the Roman Plays", S.125

¹³⁵Ebd., S. 126-127; Jane Carducci betont in "Shakespeare's Coriolanus. "Could I find the woman's part in me", in: *Literature and Psychology* 33,2, 1987, S. 11-20, hier S.15-16, die zentrale Funktion der Regieanweisungen für das Stück. Sie dienen z.B. dazu, die Isolation des Protagonisten immer wieder hervorzuheben, und Hinweise auf seine psychische und emotionale Befindlichkeit zu geben.

unterschlägt durch Weglassung der "low stools" ein kleines, aber für den elisabethanischen Haushalt charakteristisches Detail.¹³⁶

Die Anredepronomen als dramaturgische Signale und bedeutungsschaffende Merkmale nehmen in den Dramen Shakespeares eine zentrale Rolle ein. Ihre dem Original angemessene bzw. nicht angemessene Übertragung dient somit als Hinweis auf eine vorhandene bzw. nicht vorhandene Sensibilität des Übersetzers gegenüber der Originalsprache. Eine - beispielsweise - vereinheitlichende Übersetzung kann aber auch Ausdruck einer bestimmten (politischen bzw. ideologischen) Disposition des Übersetzers sein. Ein Beispiel dafür folgt in Teil zwei der Analyse. Zur Einführung und Klärung hier eine kurze Erläuterung des sprachgeschichtlichen *status quo* zur Zeit der Entstehung der Shakespeare-Dramen.¹³⁷

Die Verwendung des englischen "you" als Pronomen für die zweite und dritte Person Singular und Plural zwingt denjenigen, der sich als Nichtmuttersprachler mit dem englischen Idiom auseinandersetzt, hinsichtlich der Anredeformen zum Umdenken. Akzente werden deutlicher auf die Betonung und allgemein auf eine stärkere Sensibilität hinsichtlich der intimen und öffentlichen Umgangsformen gesetzt. In der altenglischen Zeit und bis zum 13. Jahrhundert existierte als Anrede lediglich das Singular "thou".¹³⁸ Nuancen und affektische Anrede konnten mithin nur durch die Intonation ausgedrückt werden. Nach dem Übergang zu einem friedlichen Miteinander mit den Normannen kam es zusätzlich zur Verbreitung des Plural "you" als Ausdruck des *pluralis majestatis*. Dadurch gewann das "thou" eine neue Qualität. Die Koexistenz zweier Pronomen bildete die Voraussetzung für die deutlich affektische Anrede: markiert waren Singular und Plural jeweils dort, wo sie - ob positiv oder negativ- unerwartet, also affektiv gebraucht wurden. Durch die Jahrhunderte hindurch eroberten sich die niederen Stände das "you".¹³⁹ Einen besonderen Schub erhält die Ausbreitung des Plural "you" in der Elisabethanischen Zeit. Das "thou", zunehmend in der Bedeutung des "du", erfährt hierdurch eine Einschränkung auf die untersten Schichten, und dadurch wächst zugleich seine Bedeutung als affektische Anrede. Es entsteht der "verächtliche Singular". Es behält seine Bedeutung im Familienkontext, nämlich als Form der Unterordnung, be-

¹³⁶Vgl. Maurice Charney, *How to read Shakespeare*, S.83.

¹³⁷Ausführlich zu diesem Gebiet ist Thomas Finkenstaedt, *You and Thou. Studien zur Anrede des Englischen* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge 10,134), Berlin 1963.

¹³⁸Ebd., S.249-250, "Immerhin weist die Tatsache, daß nur ein Pronomen verwendet wird, und daß es kein ausgeprägtes Titelwesen gibt (leof [lieber] als Anrede!) auf eine homogene Gesellschaft ohne Klassengegensätze hin". Diese Schlußfolgerung Finkenstaedts geht wahrscheinlich etwas zu weit.

¹³⁹Als Triebfedern nennt Finkenstaedt vor allem die "Eitelkeit und Titelsucht" und "nicht zuletzt die Eitelkeit der Frauen". Auch hinsichtlich dieser sehr vereinfachenden Erklärung sind Bedenken anzumelden. Seine Folgerung, daß aufgrund einer schwach ausgeprägten feudalen Ordnung diesem "Emporstreben in den Pl. Bereich" keine Widerstände entgegengesetzt wurden, mag indessen zutreffen; s. *You and Thou*, S.250.

kommt aber spätestens mit Einsetzen der Empfindsamkeit auch eine zärtliche Note.¹⁴⁰ Zur Zeit der Entstehung des *Coriolanus* sieht es also, stark verkürzt, folgendermaßen aus: "you" ist die in den höheren Klassen und im Mittelstand verbreitete Anrede, "thou", allerdings bereits eingeschränkt, die der unteren. Standesunterschieden, z.B. Herrschaft-Diener, wird durch "thou" von seiten der Höherstehenden und respektvollem "you" seitens der Untergebenen Rechnung getragen. Im Familienkontext gebrauchen Eltern kleinen Kindern gegenüber "thou", größeren, insbesondere den Söhnen eher "you". Der Ehemann wendet sich an seine Gemahlin mittels "thou", sie entgegnet ihm mit "you". Verbreitet ist jedoch das "you" von beiden Seiten. In der Öffentlichkeit ist "you" generell eher zu erwarten als "thou". Der Gebrauch des "thou" über die Standesgrenzen hinaus setzt immer Vertraulichkeit, sei es Freundschaft, Liebe, Zuneigung oder Wohlwollen voraus. Hinzu kommt seine Funktion als Ausdruck des Affektes auf einer Skala, die von Bewunderung bis zu Verachtung reicht.¹⁴¹

Im *Coriolanus*, dem ausgesprochen 'öffentlichen', zeremonienreichen Drama, daß sich zudem auszeichnet durch ein sehr formelles Miteinanderumgehen, ist "you" die Hauptanrede. Desto markierter und auffälliger ist der Übergang zum affektischen "thou". Ein Beispiel hierfür liefert gleich die erste Zeile des Textbeispiels: Cominius wendet sich voller Überschwang und Begeisterung an Coriolanus - und indirekt an alle Anwesenden - mit einem vertraulichen "If I should tell thee o'er this thy days work" (1). Dies ist kein Ausdruck seiner höheren Stellung, da er ihn vorher, z.B. in I/6 noch formell mit "you" (28) adressiert. Nach der brüskten Zurückweisung durch Coriolanus wechselt Cominius kurz darauf wieder zur distanzierten Anrede: "You shall not be | the grave of your deserving" (20). Marcius gebraucht ihm gegenüber durchgehend die respektvolle Form: "I thank you general" (36), "I thank you" (68). Den Auftakt übertragen Tieck und Voß angemessen mit "du" (DT, S.26/V, S.200). Tieck behält das "du", also die affektische Anrede seitens des Cominius jedoch länger bei als der Text vorgibt: "Nicht darfst du | das Grab sein deines Werts." (S.26). Sie verwässert damit etwas den affektischen Gehalt der Äußerung des Cominius und den Eindruck seines sofortigen Rückzuges in die Distanz nach der Zurückweisung durch Coriolanus. Voß gibt diesen Wechsel getreu wieder: "Ihr sollt das Grab | Nicht sein von euren Thaten" (S.201). Mit der Erwiderung "Ich dank' dir Feldherr" gleich darauf unterläuft Tieck (S.27) mit der Mißachtung der Ständeklausel tatsächlich ein Lapsus. Diese vertraute Anrede erscheint etwas unmotiviert, zumal sie in I/6, im größten Schlachtgetümmel, Marcius gegenüber Cominius die ehrerbietige Form

¹⁴⁰Vgl. ebd., S.172-173.

¹⁴¹Diese Übersicht orientiert sich an dem Katalog, den Norbert Greiner in *Studien zu 'Much ado about nothing'* (Trierer Studien zur Literatur 8), Frankfurt a. M. usw.1983 aufstellt; s. S.138-139

gebrauchen läßt (s.S. 23). Auch hier liefert Voß mit "Ich dank euch, Feldherr" (S.201) die treffendere Lösung.

Exkurs: *Richard III.*

Bevor zur Übertragung durch Johann Wilhelm Otto Benda übergegangen wird, hier zum Vergleich eine kurze Gegenüberstellung der Übersetzungen von *Richard III.* durch August Wilhelm Schlegel und Johann Heinrich Voß. Von ihrer Übersetzungsweise gingen die prägenden Einflüsse auf ihre unmittelbaren Nachfolger aus, das heißt, die charakteristischsten Übereinstimmungen, bzw. Differenzen, müßten deutlich auszumachen sein. Herangezogen werden zur Gegenüberstellung Glosters Eröffnungsmonolog (I/1) sowie die Werbung um Anne über dem Leichnam ihres von oder auf Veranlassung von Gloster getöteten Gatten Heinrich VI. Es handelt sich hier um die wohl bekanntesten Passagen dieses Dramas. Beide dokumentieren Richards beeindruckende Verstellungskunst¹⁴² und seine Determination, sich humanen Erwägungen völlig zu verschließen. Zu Beispiel 1):

RICH.	Now is the winter of our discontent	1
	Made glorious summer by this son of York;	
	And all the clouds that lour'd upon our House	
	In the deep bosom of the ocean buried.	
	Now are our brows bound with victorious wreaths	5
	Our bruised arms hung up for monuments,	
	Our stern alarums chang'd to merry meetings,	
	Our dreadful marches to delightful measures.	
	Grim-visag'd War hath smooth'd his wrinkled front.	
	And now, instead of mounting barbed steeds	10
	To fright the souls of fearful adversaries,	
	He capers nimbly in a lady's chamber,	
	To the lascivious pleasing of a lute. ¹⁴³ (I/1,1-13)	

Geich im Anschluß hier die Versionen Schlegels und Voß:

¹⁴²S. Hugh M. Richmond, *King Richard III* (Shakespeare in Performance), Manchester usw. 1989, S.7: "extreme sophistication in Richard's hypocrisy". Shakespeare spielt mit der Diskrepanz zwischen den historisch verbrieften Untaten Richards und seiner Ernsthaftigkeit in sexuellen und religiösen Dingen, die das Faszinosum dieses Charakters ausmachen.

¹⁴³*King Richard III*, ed. by Antony Hammond, (*The Arden Edition*), London 1994. Es soll hier nicht versäumt werden, auf die brillante Verfilmung des Stückes durch Richard Loncraine von 1996 hinzuweisen. Loncraine gestaltet den o.g. Anfang des Monologes als Ansprache vor Königshaus und Gefolge und läßt Richard die Fortsetzung beim Wasserlassen auf dem Abort im Monolog sprechen, sich dabei im Spiegel fixierend.

GLOSTER Nun ward der Winter unsers Mißvergnünes
 Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks;
 Die Wolken all, die unser Haus bedräut,
 Sind in des Weltmeers tiefem Schoß begraben.
 Nun zieren unsre Brauen Siegeskränze,
 Die scharťgen Waffen hängen als Trophäń;
 Aus rauhem Feldlärm wurden muntre Feste,
 Aus furchtbarn Märschen holde Tanzmusiken.
 Der grimmťge Krieg hat seine Stirn entrunzelt,
 Und statt zu reiten das geharnťchte Roß,
 Um drohnder Gegner Seelen zu erschrecken,
 Hüpfť er behend in einer Dame Zimmer
 Nach üppigem Gefallen einer Laute.¹⁴⁴ (AWS,I/1,5)

GLOSTER Nun ward der Winter unsers Misgefühls
 Glanzreicher Sommer durch die Sonne Yorks;
 Und das Gewölk, das unser Haus umzog,
 Ward in des Weltmeers tiefen Schoos versenkt.
 Nun kränzen Siegeslorbern unsre Braun;
 Zerbrochne Waffen hängen als Trofäń;
 Der Krieglern ist verkehrt in muntre Feste,
 Der graunvoll ernste Marsch in frohen Tanz.
 Der grimme Krieg entrunzelt seine Stirn.-
 Und nun (statt vom gebäumten Panzerroß
 Zu schrecken des furchtbaren Feindes Herz),
 Hüpfť er behend in einem Fraungemach,
 Zu einer Laute wollustreichem Hall¹⁴⁵ (JHV,I/1,1)

Allein diese kurze Passage zeigt deutliche Auffälligkeiten hinsichtlich der unterschiedlichen Übersetzungsstrategien. Nur die prägnantesten sollen hier kurz erläutert werden.

¹⁴⁴Das Stück, von Schlegel 1810 als letztes der Shakespeare-Dramen übersetzt, erschien 1825 als Bd. 3 der zwischen 1825-1833 erschienenen Schlegel-Tieck-Ausgabe, Berlin. Zitiert wird hier nach der Reclam-Ausgabe *Richard III.*, hrsg. von Dietrich Klose, Stuttgart (Reclam Universal-Bibliothek 62) 1971.

¹⁴⁵*König Richard der dritte* übersetzt von Johann Heinrich Voß in: *William Shakespeare. Schauspiele* von Johann Heinrich Voß und seinen Söhnen Heinrich und Abraham Voß, Bd. 6,1, Stuttgart 1824, S.1.

Beide Herren wählen "Sonne" für "son" (2). Sie folgen hier vermutlich der Emendation Rowes ("sun"), der diese wahrscheinlich vornahm, um das Wortspiel zu pointieren.¹⁴⁶ Assonanz und Alliteration in Zeile 5 geben beide Übersetzer nicht wieder. Aber Schlegels "bedräut" für "lour'd" (3) und "schart'gen" für "bruised" (6) weisen deutlich hin auf den poetischer befrachteten Sprachgebrauch Schlegels im Vergleich mit Voß: "umzog" und "zerbrochene". Die Anapher (6-8) geben beide nicht vollständig wieder, Voß - im Gegensatz zu Schlegel, bedient sich allerdings auch einer dreifachen, wenn auch versetzten Wiederholungsfigur. Er behält auch den Ausklang der Exposition bei ("front" vs. "Stirn" in Endposition). Schlegel hingegen ändert die Wortfolge, bleibt aber in Tempus und Rhythmus wiederum enger am Original. Voß gibt auch die darauffolgenden Auftakte (10, "and now", 11, "to fright") entsprechend wieder, interpretiert in seiner Übersetzung von "mounting barbed steeds" (10), bei Shakespeare verbal gebraucht und so auch von Schlegel übersetzt ("Und statt zu reiten") - jedoch in adjektivischen Gebrauch um: "statt vom gebäumten Panzerroß". Auch in Zeile 13 bleibt Schlegel auf der Wortebene enger am Original. Erneut ist der Unterschied in der Wortwahl auffällig. Die Übertragungen Schlegels für "barbed steeds" (10), "the souls of fearful adversaries" (11) und "a lady's chamber" (12), "das geharnsch'te Roß", "drohnder Gegner Seelen" und "einer Dame Zimmer" sind nahezu wörtlich, während Voß sich in allen drei Fällen durch Verkürzung und Einschränkung des poetischen Tones abhebt: "Panzerroß", "des furchtbaren Feindes Herz" und "Frauengemach". Auch Voß "Zu einer Laute wollustreichem Hall" mutet handfester an als Schlegels "nach üppigem Gefallen einer Laute".

In dieser Passage sticht Voß durch Reduktion auf Wort- und poetischer Ebene hervor. Eine stärkere Orientierung an der Wortfolge des Originals deutet sich hier lediglich an.

Zum Vergleich der Anfang der Wehklage Annes in I/2:

ANNE	Set down, set down your honourable load (If honour may be shrouded in a hearse) Whilst I awhile obsequiously lament Th'untimely fall of virtuous Lancaster. Poor key-cold Figure of a holy king, Pale ashes of the House of Lancaster, Thou bloodless remnant of that royal blood: Be it lawful that I invoke thy ghost	5
------	--	---

¹⁴⁶Vgl. *King Richard III*, S.125, Anm.2)

To hear the lamentations of poor Anne,
 Wife to thy Edward, to thy slaughter'd son, 10
 Stabb'd by the selfsame hand that made these wounds.
 Lo, in these windows that let forth thy life
 I pour the helpless balm of my poor eyes.
 O, cursed be the hand that made these holes;
 Cursed the heart that had the heart to do it; 15
 Cursed the blood that let this blood from hence.
 More direful hap betide that hated wretch
 That makes us wretched by the death of thee
 Than I can wish to adders, spiders, toads
 Or any creeping venom'd thing that lives. (I/2,1-20)

Zunächst Schlegel:

ANNA. Setzt nieder eure ehrenwerte Last-
 Wofern sich Ehre senkt in einen Sarg-,
 Indessen ich zur Leichenfeier klage
 Den frühen Fall des frommen Lancaster.
 Du eiskalt Bildnis eines heil'gen Königs!
 Das Hauses Lancaster erblichs Asche!
 Blutloser Rest des königlichen Bluts!
 Vergönnt sei's, aufzurufen deinen Geist,
 Daß er der armen Anna Jammer höre,
 Die Eduards Weib war, deines Sohns, erwürgt
 Von jener Hand, die diese Wunden schlug.
 In diese Fenster, die sich aufgetan,
 Dein Leben zu entlassen, träuflich, sieh!
 Hilflosen Balsam meiner armen Augen.
 Verflucht die Hand, die diese Risse machte!
 Verflucht das Herz, das Herz hatt', es zu tun!
 Verflucht das Blut, das dieses Blut entließ!
 Heillosen Schicksal treffe den Elenden,
 Der elend uns gemacht durch deinen Tod,
 Als ich kann wünschen Nattern, Spinnen, Kröten
 Und allem giftigen Gewürm, das lebt. (AWS,I/2,10)

Und schließlich Voß:

ANNA Setzt hin, setzt hin die ehrenvolle last, -

Wofern sich Ehre hüllt in einen Sarg, -
 Indeß ein Weilchen ich wehmütig klage
 Den frühen Fall des frommen Lancaster. -
 Arm eiskalt Bild des heil'gen Königs du!
 Aschhaufen aus dem Hause Lancaster !
 Blutloser Rest von diesem Königsblut!
 Vergönnt sei's, daß ich rufe deinen Geist,
 Zu nahn dem Wehgeschrei der armen Anna,
 Die Edwards Weib war, deines Sohns, durchbort
 Von jener Hand, die diese Wunden schlug!
 Sieh, in die Fenstern, draus dein Leben schwand,
 Tröpfel' ich hülflosen Balsam meines Augs. -
 Verflucht die Hand, die diese Höhlen grub!
 Verflucht das Herz, das Herz hatt', es zu thun!
 Verflucht das Blut, das dieses Blut vergoß!
 Mehr Unheil fall' auf den Unglücklichen,
 Der uns unglücklich macht durch deinen Tod,
 Als ich nur wünsch' auf Natter, Spinne, Kröt',
 Und was von Giftgewürm auf Erden kreucht! (JHV, I/2, 13-14)

Zu den auffälligsten Merkmalen gehört das hier tatsächlich deutlich werdende Bestreben von Voß, Auftakte, Ausklänge und Syntax des Originals, wie schon die Übertragung der ersten Zeile erweist, nach Möglichkeit beizubehalten, während Schlegels Priorität eher auf einer möglichst evokativen Kraft des Ausdrucks liegt. Als weiteres Beispiel hier die Zeile 5, "Pale ashes of the House of Lancaster". Voß Version lautet mit "Aschhaufen aus dem Hause Lancaster" in der Syntax fast übereinstimmend, sein "Aschhaufen" klingt dabei respektlos und sehr schlicht. Schlegel hingegen wählt eine Redundanz: "Des Hauses Lancaster erblichne Asche". Er gibt damit die Syntax auf, bedient aber erneut das poetische Repertoire. Auch in der vorangehenden Zeile 4, in den Auftakten der Zeilen 9, 12, 17 und 18, sowie in den Ausklängen der Zeilen 3, 6 und 9 erweist sich die Syntaxgebundenheit Voß. Die teilweise sehr drastischen Reaktionen auf seine Übersetzungsweise lassen vermuten, daß man ihm sein Umsatteln von Klassikern wie Vergil und Homer - dieser Teil seines übersetzerischen Schaffens war weitgehend anerkannt - auf Shakespeare verübelte. Weder hatte er dafür nach Ansicht der Zeitgenossen das philologische Rüstzeug, noch das passende Alter.¹⁴⁷

¹⁴⁷So u.a. A. Vilmar in *Geschichte der deutschen National-Litteratur*, 21. Aufl., Marburg usw., 1883, S. 449: "..., mag man auch seiner Übersetzung des Homer mancherlei Mängel und Fehler mit Recht vorwerfen, seine Übersetzung des Vergil nur zur Hälfte gelungen, seine meisten späteren Übersetzungen mißlungen, und die des Shakespeare insbesondere, an welche sich der Greis durch

Erkennbar wird indessen, daß Voß um Abhebung von Schlegels poetischem Schwung (oder Flug) bemüht war. Dies macht seine Übersetzung in gewisser Hinsicht tatsächlich zeitloser, allerdings geschieht dies bisweilen auf Kosten der Subtilität, die das Original beinhaltet.

Johann Benda (1825)

Aber nun weiter mit der Version Johann Wilhelm Otto Bendas. Schon ein erster visueller Eindruck läßt auf einen kompakten gleichmäßigen Text schließen:

COM. Erzählt' ich deine heut'gen Thaten dir,
 du glaubtest deine Heldenwerke nicht.
 Allein berichten will ich sie, wo Thränen
 und Lächeln der Senat vermischen soll;
 der Adel horchen, beben, endlich dich
 bewundern soll; wo sich die Frauen fürchten
 und froh erbebend, weiter hören; wo
 die albernern Tribunen, die die Ehren,
 die du erwarbst, mit schmähhlichen Plebejern,
 in Haß verfolgen, wieder ihren Willen
 bekennen soll'n: "den Göttern danken wir,
 daß unser Rom solch' einen Helden hat!"
 Und dennoch kamst du, vorgesättigt schon,
 nur zu den letzten Bissen dieses Fest's.

Titus Lartius kommt mit seiner Macht von der Verfolgung der Feinde zurück.

LART. O Feldherr! hier das Roß, und wir die Decke¹⁶.
 Wenn du gesehn! -

MAR. Nicht mehr! ich bitte euch!
 Selbst meine Mutter, die ein Vorrecht hat,
 mich, ihres Bluts, zu preisen, thut mir weh,
 wenn sie nicht lobt! Ich that, was ihr gethan,
 was ich vermocht', und angeregt, wie ihr,
 vom Vaterland. Wer seinen guten Willen
 ins Werk gesetzt, ereilte meine That. (...)

MAR. Dank, Feldherr! doch mein Herz erlaubt mir nicht,
 Geschenke anzunehmen, als den Lohn
 für meinen Degen. Ich verweigre dieß

einen scheinbar unbegreiflichen, in der That aber wohl erklärlichen Mißgriff wagte, für eine Karikatur halten."

und fordre nur den Theil, der mir gebührt
mit jedem, der dem Treffen beigewohnt.

*Ein langer Trompetenstoß. Alle rufen: M a r c i u s! M a r c i u s! und werfen ihre Helme
und Lanzen in die Höhe. C o m i n i u s und L a r t i u s stehen mit entblößtem Haupt.*

Nie mögen diese Instrumente hier
von euch entheiligt, jemals wieder tönen!
Wenn Trommeln und Trompeten sich im Feld
als Schmeichler zeigen, nun so fülle stets
verstellte Gleißnerei die Höf´ und Städte.
Wenn Stahl so weich wird, wie das seidne Kleid
des Speichelleckers, werde Seide dann
die Kriegerüstung. Nicht mehr sag´ ich euch!
Denn weil ich von der Nase mir das Blut
nicht abwusch, weil ich einen schwachen Tropf
zu Boden warf, - was mancher unbemerkt
hier auch gethan; - deßhalb bejauchzt ihr mich
mit Zuruf ohne Maß, als wär mir´s lieb,
daß würde meine Wenigkeit genährt
mit Lob, das Lüge würzt.

COM.

Zu große Demuth!

Grausamer bist du gegen deinen Ruf,
als dankbar uns, die wir so wahr dich preisen.
O, sieh uns nach! Bist du erzürnt auf dich,
so wollen wir, gleich einem, der sich selbst
verletzen will, dich fesseln, und gesichert
dann mit dir sprechen, Darum, so wie uns,
sei´s aller Welt bekannt, daß Marcius
den Siegeskranz in diesem Kriege trägt;
und zum Beweise dessen, Weih´ ich ihm
mein edles Roß, dem ganzen Heer bekannt,
mit allem seinem zugehör´gen Schmuck;
und nenn´ ihn, von jetzt an, um jede That,
die er hier vor Corioli vollzog,
mit vollem Beifall und des Heeres Zuruf:
Cajus Marcius Coriolanus! Stets
behaupte ruhmvoll diesen Ehrennamen.

Jauchzen. Trompeten und Trommeln.

ALLE. Cajus Marcius Coriolanus!¹⁴⁸ (JB,I/9,38-41)

¹⁴⁸Coriolanus, in: William Shakespeare. Dramatische Werke. Übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda, Königl.-Preuß. Regierungsrath, 19 Bde. Leipzig 1825-1826, Bd. 12.

Die Vermutung bestätigt sich. Die Spannung, die bei Shakespeare und in Ansätzen auch noch bei Tieck, durch Heranfluten und Abebben im Rhythmus, durch den freieren Umgang mit dem Vers und durch die Handhabung der Stilmittel erzeugt wird, weicht hier einer größeren Gleichförmigkeit. Benda ist bestrebt, sich am fünfhebigen deutschen dramatischen Vers zu orientieren. Dies geschieht auf Kosten formaler und damit auch inhaltlicher und dramatischer Intensivpassagen. So finden die Anaphern "Where ... | Where ..." (3-4) und "As you have ... | As you have ..." (16-17) bei ihm keine Entsprechung. Andererseits kürzt Benda nicht in dem Umfang wie Tieck und Voß. Zwar entscheidet er sich für "Senat" und die Abkürzung "Adel" (S.39) für "great patricians"(4), hält sich aber strenger an die Vorlage auf der Wortebene - wenn auch nicht hinsichtlich der Syntax. Das gilt sowohl hinsichtlich der Aspekte, als auch der Plurale und Adjektiva: "albernen Tribunen", "schmählichen Plebejern". Inhaltlich operiert er dabei mit "Heldenwerke", "albernen", "schmählichen" allerdings ungenau (S.39). Seine Version der umstrittenen Stelle zeichnet sich gegenüber Tieck insofern aus, als er einen Imperativ gebraucht: "so fülle", zumindest eines der Adjektiva - "verstellte" - wiedergibt und den Plural beibehält (S.40). Klanglich bleibt er unauffällig, greift durch das rhythmuserhaltende "nun" - eine Zäsur, die den Schwall unnötig unterbricht und eine fast reflektive Pause schafft - erheblich in den Bedeutungszusammenhang ein. Eine gegenüber Tieck und Voß inhaltlich treuere Lösung verbindet er allerdings mit einer Inversion - ebenfalls zum Rhythmuserhalt, die das Original nicht vorgibt. Der Stimmungslage Coriolanus' wird er damit nicht ganz gerecht: "als wär mir's lieb, | daß würde meine Wenigkeit genährt | mit Lob, das Lüge würzt." (S.41). Es ist hier noch anzumerken, daß er dadurch den dramatischen Ausklang "lies" bzw. "Lüge" nicht wiedergibt, ein Stilmittel, auf das bei Shakespeare, genau wie auf den dramatischen Auftakt, sehr zu achten ist. Mit "den Göttern danken wir, | daß unser Rom solch' einen Helden hat!" (S.39) liefert er einen Kompromiß zwischen Tieck und Voß. "Wenn du gesehn" (S.40) ist gehobener als Tiecks und Voß "Hättst du gesehn" (DT, S.26/AV, S.200). Hier, am Beispiel der Inversion oben, oder an Wendungen wie "Wer seinen guten Willen | ins Werk gesetzt, ereilte meine That." (S.39) zeigt sich Bendas Neigung zum Pathos und zur geschraubten oder umständlichen Formulierung. Dies kann entweder zurückzuführen sein auf eine gezielte, von ihm bevorzugte Interpretationsweise oder aber auf eine Mißverständnis des Originals, bzw. die Befangenheit im Klischee von römischer Erhabenheit und Größe.

In der Übertragung der Regieanweisungen verfährt Benda in dieser Szene akribischer als Voß und Tieck. Mit "Jauchzen. Trompeten und Trommeln" (S.41) eifert er der Klangdichte und evokativen Kraft Shakespeares zwar nicht nach, aber der Eindruck ist ein spürbar intensiverer als bei den Vorgängern. Allerdings unter-

schlägt z.B. auch Benda die "low stools" des elisabethanischen Haushaltes: (S.19): "Volumnia und Virgilia treten auf. Sie setzen sich und nähen." Hinsichtlich der Anredepronomen entscheidet sich Benda für durchgehendes "du" von seiten des Cominius und auch von seiten Coriolanus'. Es wird sich auch in den folgenden Beispielen zeigen, daß Benda in diesem Punkt auf Einheitlichkeit setzt.

Eine Zeilenzählung des ersten Teiles der *laudatio* ergibt, daß Benda vierzehn Zeilen gegenüber elf im Original und bei Tieck und Voß benötigt. Daß die Einheit des Verses damit nicht gewahrt bleiben kann, liegt auf der Hand: Es kommt bei Benda zu sieben Brüchen gegenüber jeweils einem bei Voß und Tieck. Zum einen liegt dies an seiner weitgehenden Abstinenz gegenüber den gängigen Verkürzungsmethoden, zum anderen daran, daß er zur Auffüllung seiner Zeilen paraphrasiert und Füllsel wie "nun", "so", "stets", "dann" und ähnliche einstreut. Durch seine Glättung und metrische Harmonisierung, und das heißt vor allem durch die Zusammenziehung von Zeilen, kann er eine allzu große Ausdehnung allerdings auffangen. Deutlich wird sein Vorgehen insbesondere in seiner Wiedergabe eines der Höhepunkte des Streits in III/1 mit der Quasi-Distychomythie am Anfang, und dem Ausfall Coriolanus'. Die Tribunen nutzen hier erneut seine Unbeherrschtheit und mangelnde Fähigkeit zur Diplomatie und locken ihn soweit aus der Reserve, daß er sich ihnen selbst ans Messer liefert:

BRU.:	You speak o' the people	
	As if you were a god to punish, not	80
	A man of their infirmity.	
SIC.:	'Twere well	
	We let the people know't.	
MEN.	What, what? His choler?	
COR.	Choler!	
	Were I as patient as the midnight sleep,	
	By Jove, t'would be my mind!	
SIC.	It is a mind	85
	That shall remain a poison where it is,	
	Not poison any further.	
COR.	Shall remain!	
	Hear you this Triton of the minnows? Mark you	
	His absolute 'shall'?	
COM.	'Twas from the canon. (...)	89
	(162-174)	
COR.	Thou wretch, despite o'erwhelm thee!	162
	What should the people do with these bald tribunes?	
	On whom depending, their obedience fails	

To the greater bench. In a rebellion, 165
 When what's not meet, but what must be, was law,
 Then were they chosen. In a better hour,
 Let what is meet be said it must be meet,
 And throw their power in the dust.

BRU. Manifest treason!

Sic. This a consul? No! 170

BRU. The aediles, ho!

Enter an Aedile

Let him be apprehended.

Sic. Go call the people; [Exit Aedile.]
 in whose name myself
 Attach thee as a traiterous innovator
 A for to th' public weal. Obey I charge thee,
 And follow to thine answer. (III/1,80-174)

Dorothea Tieck harmonisiert bereits merklich:

BRU. Ihr sprecht vom Volk,
 Als wäret ihr ein Gott, gesandt zu strafen,
 Und nicht ein Mensch, so schwach wie sie.

Sic. Gut wär' es,
 Wir sagten dies dem Volk.

MEN. Wie! Seinen Zorn?

COR. Zorn!
 Wär ich so sanft wie mitternächt'ger Schlaf,
 Beim Jupiter! dies wäre meine Meinung.

Sic. Und diese Meinung
 Soll bleiben in sich selbst verschloßnes Gift,
 Nicht andre mehr vergiften noch.

COR. Soll bleiben?
 Hört Ihr der Gründlinge Triton? Bemerkt Ihr
 Sein herrschend "Soll"?

COM. 's war ungesetzlich.

(54) (...)

COR. Elender du! Schmach sei dein Grab! Was soll das Volk,
 Was soll's mit den kahlköpfigen Tribunen?
 Anhangend ihnen, weigert's den Gehorsam
 Der höhern Obrigkeit. In einem Aufruhr,
 Da nicht das Recht, nein, da die Not Gesetz war.

Da wurden sie gewählt. Zu beßrer Zeit
Sagt von dem Recht nun kühn: Dies ist das Recht,
Und schleudert in den Staub hin ihre Macht.

BRU. Offener Verrat!

SIC. Der da ein Konsul? Nein.

BRU. He! die Ädilen her! laßt ihn verhaften.

SIC. Geht, ruft das Volk.

(Brutus geht ab.)

Ich selbst, in seinem Namen,
Ergreife dich als Neurer und Empörer
Und Feind des Staats.- Folg, ich befehl es dir,
Um Rechenschaft zu stehn. (DT,III/1,54-57)

Sehr viel ausgeprägter ist diese Tendenz jedoch noch bei Benda:

BRU. Du sprichst vom Volk, als wärest du ein Gott,
der's züchtigt, und kein Mensch, schwach wie das Volk.

SIC. Es wäre gut, wir sagten das dem Volk!

MEN. Wie? Wie? Was er im Zorne spricht?

COR. Im Zorn?

Gelassen, wie der Schlaf um Mitternacht,
beim Jupiter! so war auch mein Gemüth.

SIC. Solch ein Gemüth, das sollte, wo es ist
sein Gift behalten, und es nicht verbreiten.

COR. Behalten! sollte! hört doch den Triton
der Gründlinge! Bemerkt ihr, wie bestimmt
sein sollte klingt?

COM. Es war ganz regelrecht.

(88) (...)

COR. Elender, du! Ertränke dich die Schmach!
Was soll mit den kahlköpfigen Tribunen
das Volk, auf die gestützt es den Gehorsam
dem höh'eren Rath versagt? In Rebellion,
wo die Gewalt Gesetz war, nicht das Recht,
sind die erwählt. In einer günst'ger'n Zeit
erklärt geziemend, was geziemend ist;
es sey Gesetz! und Staub sey ihre Macht!

BRU. Verrath! Verrath!

SIC. Und du ein Consul? Nein!

BRU. Aedilen her! Ergreift ihn!

SIC. Ruft das Volk!

Brutus geht ab.

in dessen Namen ich dich selbst verhafte,
 ein meuterischer Neurer, und ein Feind
 des öffentlichen Wohls. Gehorch' und folge
 mir zum Verhör. (JB,III/1,88-92)

Obwohl Benda redundant ist ("Volk - Volk"), paraphrasiert um zu verdeutlichen: "was er im Zorne spricht" (S.88) und die üblichen Auslassungen (Aphäresis - Twere- Elisionen / Krasis "know't" (81) , "o'th'people" (80) auflöst, schafft er es sogar, Zeilen einzusparen, indem er die unvollständigen, Erregung ausdrückenden, Verse zusammenzieht und den Tonus vereinheitlicht: "Es wäre gut, wir sagten das dem Volk | Wie? Wie? Was er im Zorne spricht?" (S.88). Bei Tieck und auch bei Voß wird die Aufgebrachttheit durch die wiederholte Unterbrechung des Rhythmus und die belassenen Ellipsen sehr viel deutlicher. Es handelt sich in diesem Punkt um sehr massive Eingriffe Bendas, da die Eskalation und der Zorn der Akteure verpuffen. Für Benda gilt es in besonderem Maße, daß er zur Wahrung seines eigenen, am Rhythmus des Originals vorbeiübersetzt - in sehr viel größerem Ausmaß als Tieck und auch als Voß -, und die seelische Haltung der Akteure dadurch oft verändert erscheint oder weniger deutlich wird.

Mit "Es war ganz regelrecht" (S.88) übersetzt er das genaue Gegenteil von Tieck und schließt sich hier höchstwahrscheinlich der Interpretation Masons an.¹⁴⁹ Auch "Staub sey ihre Macht" und "Und du ein Consul ? Nein!" (S.92) sind ungenau übersetzt. In beiden Beispielen geht die Schärfe des Originaltextes verloren: im ersten, weil die mitschwingende Gewalt nicht zum Ausdruck kommt, im zweiten ist es die Verachtung, die durch die Übertragung von "This" (170) mit "Und du" (S.92) auf der Strecke bleibt. Die Passage birgt mit der dreifachen Wiederholung von "meet" (166-168) eine Komplikation, der Tieck mit der klanglich unauffälligeren Variante eines dreifachen "Recht" (S.56) begegnet. Benda gibt die Wiederholungsfigur nicht vollständig wieder. Sein wiederholtes "geziemend" (S.92) klingt ähnlich, läßt aber die Brisanz der politischen Verhältnisse nicht ganz deutlich werden. Es taucht bereits bei Josef Fick auf (S.61),¹⁵⁰ hier allerdings in Form einer *figura etymologica* etwas poetisierender gestaltet.

Hinsichtlich der Anredepronomina vereinheitlicht Benda auch in dieser Passage durch "Du". Der Wechsel, den der aufbegehrende wutschnaubende Coriolanus vom "you" (45,51) zum "Thou wretch, despite o'er whelm thee!" (162) vollzieht,

¹⁴⁹S. *Coriolanus*, (*The Arden Edition*), S. 200, Anm. 89

¹⁵⁰ *Coriolanus*, in: *William Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. Übersetzt im Metrum des Originals, 37 Bde., Wien 1825-1827, Bd.35: "Aufruhr wählte sie, | Wo nicht was ziemt Gesetz war, nur was galt; | Sprecht nun in bess'rer Zeit von dem, was ziemt, | Und ziemlich ist es, daß man ihre Macht | In Staub schlägt".

unterbleibt dadurch - die Affektgeladenheit wird nicht deutlich. Gleiches gilt für das Übergehen des Sicinius vom anfänglich noch respektvollen "you" (51-54) zum letztlich ebenso affektgeladenen, aber verächtlichen "attach thee", "charge thee", "thine answer" (172-174). Die Anhäufung des geringschätzigen Singular in diesen Zeilen suggeriert, daß Sicinius es förmlich genießt, diese Anredeform gegenüber Coriolanus gebrauchen zu dürfen, nun da dieser sein verräterisches Denken offenbart hat. Wird der Wechsel in der Anrede nicht mitvollzogen, unterbleiben, wie hier, ganz entscheidende Signale, die Teil der Antagonismus-Isotopie sind und auf das gespannte, emotionsgeladene und von ausgeprägten Antipathien belastete Verhältnis hindeuten. Tieck gibt hier die Feinheiten der Anrede genau wieder.

Gleiches gilt für Abraham Voß.

Voß behält die Aufbrechungen im Rhythmus bei und hält sich eng an die Struktur der Vorlage. Wie Benda interpretiert er gemäß Mason mit "Ganz in der Regel" (S.243). Sein "Wicht" (S.247) ist lautlich dem Original etwas entsprechender und wie die "Schmerlen" (S.244) dem Volksmund etwas näher als "Elender" und "Gründlinge". Hier modernisiert und popularisiert Voß. Die Wendung "glazigen Tribunen" (S.247) dürfte zum Repertoire der vielgeschmähten "Voßschen Wortbildungen nach der Analogie", undeutschen Wörter¹⁵¹ oder "abgelegenen und der unmittelbaren Auffassung sich entziehenden Einzelausdrücke"¹⁵² gehören. Im Allgemeinen hält sich Abraham Voß hinsichtlich neuer Wortkreationen, die den Unmut um die Reinheit der deutschen Sprache besorgter Zeitgenossen und Kritiker erregten, jedoch zurück.

Der Vergleich mit der Übersetzung des *Macbeth* durch seinen Bruder Heinrich Voß wird erweisen, ob letzterer die Grundsätze des Vaters ähnlich oder noch stärker verinnerlicht und umgesetzt hat als sein Bruder.

Benda setzt also andere Akzente als Tieck und Voß. Ihm geht es erklärtermaßen in erster Linie um Vollständigkeit und um Verständlichkeit für den deutschen Rezipienten. Gesichtspunkte der formal und poetisch genauen Wiedergabe treten bei ihm in den Hintergrund.¹⁵³

¹⁵¹"Briefe von Heinrich Voß an Friedrich Diez", hrsg. von Adolf Tobler, in: *Preussische Jahrbücher* 51, 1883, S.9-30, hier S.15

¹⁵²Wilhelm Herbst, *Johann Heinrich Voss*, 3 Bde., Leipzig 1872-1876, Bd. 3,2. Abth., 1876, S. 168

¹⁵³Vgl. Rudolph Genée, *Die Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland*, S.314: "Er wollte Shakespeare's Werke nicht verschönern und nicht verändern aber auch nicht durch gezwungene Wortbildungen und Wortfügungen der deutschen Sprache Gewalt antun und dadurch Verdunklungen herbeiführen. Er meint daher, daß sich sein Unternehmen von allen bisher erschienenen unterscheide;"

2.1.2. Josef Fick (1825)

Auffallendstes Merkmal der Übertragung von Josef Fick (1825) ist seine Verkürzungsstrategie. Komplexere Sätze werden aufgelöst und in mehr oder weniger verbundene Einheiten, teilweise unter Änderung der Bezüge, nebeneinandergestellt: "Wo der Tribunen Trotz, das grobe Volk | Gezwungen rufen, hassend deinen Ruhm" . Dabei fallen auch Versteile weg: "Ich that, wie ihr; das heißt, was ich gekonnt | In gleichem Sinn, zu meines Landes Wohl". Von der Textur des Ausgangstextes bleibt so zwar wenig übrig, aber das Ergebnis ist nicht uninteressant, da es die Prägnanz des Originals vortäuscht. Die Anredepronomen übersetzt er einheitlich mit "Du" , hinsichtlich der Regieanweisungen ist er allerdings sehr genau ("niedere" für "low" in I/3). Die Einheit der Verse wahrt er nicht in dem Ausmaß wie Tieck und Voß, bleibt aber bei gleichem Umfang und geht in seiner Neufügung lange nicht so weit wie Benda. Er ist um Wiedergabe der stilistischen Feinheiten bemüht "Wo der Senat zu Thränen lächeln wird | Wo der Patricier zweifelnd hören soll", allerdings unterlaufen ihm kleine Verständnisfehler. So übersetzt er "court" mit Lager und ordnet das Zeitwort "ever" falsch zu: "Trag´ ewig diesen edlen Nahmen". Kreativität beweist er durch "abgetischt" für "fully din´d" und "Mit Lob in Lügenbrüh", der dramatische Ausklang geht hier allerdings genauso verloren wie die klangliche Komponente. Auch in seiner Interpretation der umstrittenen Stelle verfährt er mit "Wird Stahl gleichwie des Weichlings Seide mild, | So ruf´ein Ständchen in die Schlacht." abweichend und entfernt sich doch beträchtlich vom Ausgangstext. Hinsichtlich der Treue gegenüber dem Text bleibt er hinter den anderen bisher behandelten zurück. In diesem Zusammenhang darf nicht vergessen werden, daß er zur Orientierung fast nur auf die Übertragung Eschenburgs zurückgreifen konnte.¹⁵⁴

¹⁵⁴Die erste Übertragung durch Johann Jakob Kitt (1747-1796) umfaßte lediglich die erste Szene des ersten Aktes, auch die von J.M.R. Lenz blieb fragmentarisch. Zudem sind beide nur als Manuskript überliefert und blieben ohne unmittelbare literarische Wirkung; vgl. Martin Brunkhorst, *Shakespeares´ Coriolanus*, S.19-20.

2.1.3. Leopold Petz (1838), Heinrich Döring (1836) und Ernst Ortlepp (1839)

Die Übersetzung des *Coriolanus* von Leopold Petz von 1838 stammt aus der anfänglich in einem Band bei Wigand in Leipzig, dann in zwölf Bänden bei Klemann in Berlin und schließlich bei Reclam in Leipzig erschienenen und allein zwischen 1857 (Reclam) und 1873 neunzehnmal wiederaufgelegten Ausgabe,¹⁵⁵ an der u.a. auch Ernst Ortlepp und Karl Simrock beteiligt waren. Diese Ausgabe ist, soweit feststellbar, innerhalb dieses Zeitraums die auflagenstärkste von allen und rangiert damit noch vor der Schlegel-Tieck-Version. Erstaunlich genug, da sie sich gegen die nachdrängende Konkurrenz nicht mehr durchsetzen konnte und danach offenbar völlig in Vergessenheit geriet. Es ist davon auszugehen, daß für die Übersetzer keine verbindlichen Prinzipien vorgegeben wurden, von einer besonderen Homogenität der Übersetzungen untereinander kann also keine Rede sein. Preis und Handlichkeit bzw. Umfang könnten einen Teil der großen Popularität dieser Version ausmachen. Laut Gesamtverzeichnis lagen die Preise für diese Gesamtausgabe in der anfänglich einbändigen Version von 1838 bei 2 2/3 preußischen Kurantthalern (bzw. 4 Thalern für eine besondere Ausstattung) und die für die Schlegel-Tiecksche bei 4 Thalern 16 Groschen (bzw. 5 Thalern 20 Groschen für Druck auf weißem Papier).¹⁵⁶ Möglicherweise spielten auch besondere Subskriptionspreise eine Rolle oder gute Beziehungen des Verlages zu Kolporteurs und Bibliotheken. Der freie Verkauf spielt ja bis zu diesem Zeitpunkt nur eine sehr untergeordnete Rolle. Schwerer fällt die Tatsache ins Gewicht, daß die Schlegel-Tiecksche Ausgabe lange nicht in dem Maße kanonisiert war, wie es im ausgehenden 19. Jahrhundert der Fall war - und heute noch der Fall ist.¹⁵⁷ Hierfür sprächen auch die große Vielfalt und Neuauflagen diverser Konkurrenzübersetzungen. Es ist somit davon auszugehen, daß ein Großteil der Leserschaft im 19. Jahrhundert Shakespeare über andere Übersetzer als Schlegel oder Tieck kennen- und schätzen lernte. Diese wurden mit der einsetzenden Kanonisierung von Schlegel-Tieck, spätestens ab Anfang der 70er Jahre aber zunehmend verdrängt.

Zumindest für Petz *Coriolanus* gilt zudem, daß sie sich durch einen hohen Grad an Popularisierung auszeichnet (gleiches gilt auch für die meisten der Übertragungen

¹⁵⁵Zitiert wird aus *Coriolan*, übersetzt von Leopold Petz, in: *Shakespeare's sämtliche dramatische Werke*, 4 Bde. Leipzig 1839, Bd. 4.

¹⁵⁶S. das *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums 1700-1900*, Sep-Sik, München usw. 1985, S.153 u. S.159-160. Die schließlich bei Reclam erschienene zwölbändige Boettger-Ausgabe war mit 1 Thlr, 15 Ngr. nochmal deutlich billiger. Hinsichtlich der hier gemachten Preisangaben ist allerdings Vorsicht geboten, sowohl was die Wertigkeiten der unterschiedlichen Währungseinheiten, als auch ihre Bezeichnung angeht. bis zur Bismarckschen Reichseinigung gab es an die vierzig Fürsten- und Königtümer mit entsprechend unterschiedlichen Währungen.

¹⁵⁷Vgl. Friedmar Apel, *Ein Shakespeare für Alle*, S.17

durch Karl Simrock).¹⁵⁸ Petz ist auf Vollständigkeit mindestens so sehr bedacht wie Benda: alles was bei Tieck und Voß fehlt, übersetzt er getreulich mit. Zudem paraphrasiert und expliziert er ganz erheblich. Dabei kümmert er sich allerdings nicht um die Beibehaltung der Zeilenanzahl wie Benda, sondern orientiert sich an den vorgegebenen Vers- und Sinneinheiten und zieht es eher vor, Zeilen zu teilen als sie zusammenzudrängen. Sein Rhythmus wirkt dadurch fließender, wenn er aufgrund seiner Auffüllungen und Weitläufigkeit auch der Emphase und elliptischen Ausdruckskraft Shakespeares nicht nacheifert. Hinsichtlich der Übersetzung der Anredepronomen ist Petz weitestgehend korrekt (Matrix Tieck). Am auffälligsten sind von ihm gebrauchte aktualisierende und popularisierende Wendungen wie "Der scharfe Renner", "blödsinnig", "stänkernde" (S.158) "sanft maskierte Betrugsgesichter" (S.159), "mit hyperbolischem Getös" (S.160) oder "wie nach der Schnur" (S.188). Eine Gegenüberstellung der Übersetzungen Tiecks und Petz anhand eines Teils der im Textbeispiel I/9 oben ausgelassenen Passage und unter Hinzuziehung des Originals zeigt, wie Tieck poetisiert¹⁵⁹ und Petz indessen popularisiert und um Vollständigkeit bemüht ist:

COM.	You shall not be	
	The grave of your deserving ; Rome must know	20
	The value of her own. 'Twere a concealment	
	Worse than a theft, no less than a traducement,	
	To hide your doings, and to silence that	
	Which, to the spire and top of praises vouch'd,	
	Would seem but modest. Therefore I beseech you-	25
	In sign of what you are, not to reward	
	What you have done - before our army hear me. (I/9,20-27)	

Schon im Original ist diese Stelle aufgrund der Inversionen, Vergleiche und Steigerung bis hin zur hyperbolischen Klimax hoch poetisiert.

COM.	Nicht darfst du
	Das Grab sein deines Werts. Rom muß erkennen
	Wie köstlich sein Besitz. Es wär ein Hehl,

¹⁵⁸In dieser Ausgabe stammt die Übersetzung des *Macbeth* nicht von Simrock sondern von Ludwig Hilsenberg, die *Richard III.* von Ernst Thein. Karl Simrocks *Macbeth* erschien 1842 aber er war mit anderen Übertragungen an dieser Ausgabe beteiligt. Ein glühender Verfechter der Einheit, war er, wie viele seiner literarischen Zeitgenossen, von der politischen reaktionären Kräften zeitweise ins Aus gedrängt worden (Entlassung aus dem Staatsdienste wegen eines Gedichtes, das mit der frz. Revolution liebäugelte; s. Karl Goedeke, *Grundriß*, Bd. 13, 8. Buch, S. 554; Goedeke äußert hier zudem vernichtende Kritik an Simrocks Übersetzungen aus dem Englischen; s. ebd., S. 575).

¹⁵⁹S. hierzu auch Friedmar Apel, *Ein Shakespeare für alle*, S.16

Ärger als Raub, nicht minder als Verrat,
 Zu decken deine Tat, von dem zu schweigen
 Was durch des Preises höchsten Flug erhoben,
 Bescheiden noch sich zeigt. Drum bitt ich dich
 Zum Zeichen, was du bist, und nicht als Lohn
 Für all dein Tun, laß vor dem Heer mich reden. (DT,I/9,27)

Tieck gibt nicht nur bereits vorhandene Inversionen wieder, sie liefert noch zusätzliche: "Nicht darfst du." Mit "köstlich" bringt sie eine erotische Note ein. Ausschlaggebend sind jedoch die Wendungen "Hehl", "ärger", "Raub", "minder", "Zu decken deine That" und schließlich "durch des Preises höchsten Flug erhoben". Schon die ersten vier der Begriffe sind nicht gewöhnlich. Die letzten beiden Wendungen gehen in ihrer poetischen Bildlichkeit weit über das Original hinaus.¹⁶⁰ Zudem weisen sie die für Tieck typischen Verkürzungsstrategien auf. Petz bezieht hier eine deutliche Gegenposition, indem er in seiner Wortwahl sehr unauffällig bleibt beziehungsweise zu populären Wendungen greift, die sehr viel integrativer auf das breite Lesepublikum wirken. Vielleicht liegt auch hier ein Grund für den zeitweilig großen Erfolg dieser Übersetzungen. Das könnte aber nur ein breiter angelegter Vergleich innerhalb der gesamten Sammelübersetzung nachweisen.

COM. Ihr sollt das Grab nicht sein für eu'r Verdienst;
 Rom soll den Werth von dem, was es
 Besitzt, auch kennen: dies Verschweigen wäre
 Noch schlimmer als ein Diebstahl, nicht geringer
 Als böser Leumund, eu'r Thun zu verhehlen
 Und das zu bergen, was zum Gipfel hoch,
 Zur Spitze alles Ruhms erhoben, stets
 Bescheiden scheinen wird. D'rum bitt' ich euch

 (Zum Zeichen was ihr seid, nicht euch zu lohnen
 Für eure Thaten), hört mich vor dem Heer. (LP,I/9,159)

Die (auch für Benda) typischen Füllsel ("auch", "stets"), Explikationen ("böser Leumund") und Paraphrasen ("von dem, was es besitzt") nehmen dem Text etwas von seiner elliptischen Kürze und poetischen Prägnanz. "Verschweigen", "schlimmer", "geringer", "Diebstahl" und "eu'r Thun zu verhehlen" sind deutlich

¹⁶⁰Das "köstlich" gehört vor allem zum sprachlichen Repertoire des verliebten Diskurses bei Schlegel, insbesondere in *Romeo und Julia* und scheint Bestandteil einer Art konventionellen romantischen Sprachgebrauches zu sein. Gleiches gilt für poetische Umschreibungen wie "des Preises höchsten Flug"; vgl. Friedmar Apel, *Sprachbewegung*, S.126.

populärer als die jeweilige Wahl Tiecks. Mit "zum Gipfel hoch, | Zur Spitze alles Ruhms erhoben" übersetzt er hingegen vollständiger und damit auch genauer.¹⁶¹

Heinrich Dörings Version (1836)¹⁶² behält mit Ausnahme der Zeilen 7 und 8 die Zeilenfügung und auch den Umfang (11 Zeilen im ersten Teil der Passage) bei. Auch die Anapher in Zeile 3 und 4 gibt er wieder. Der Futuraspekt wird nicht mitübersetzt, dafür heißt es bei ihm aber "mächtige Patrizier", "plumpe Tribun" und "schmutzigen Plebejer" (S.739). Hinsichtlich der Anredepronomina bleibt er in der Matrix Tieck. Daß er bestrebt ist, sich inhaltlich eng an die Vorlage zu halten, zeigt seine Lösung für die Zeilen 41-46: "Die Instrumente, die ihr so entweiht, | Sie mögen nie mehr tönen. Wenn Trompeten | und Trommeln sich im Feld als Schmeichler zeigen, | Dann laßt im Lager, wie in Städten, herrschen | Falschheit allein und Gleißnerei. Wird Stahl | Weich wie Schmarotzerseide, dann sei Seide | die Kriegesrüstung" (S.739). Genauso deutlich wird hier allerdings auch, daß er, was die Syntax und bestimmte Fügungen und Wendungen angeht, deutlich freier agiert als Tieck oder Voß.¹⁶³

Für die Übertragung von Ernst Ortlepp (1839)¹⁶⁴ gilt, daß diese sich am stärksten an der Matrix Dorothea Tieck orientiert.

Ortlepp übernimmt ganze Zeilen, wie "Erzählt' ich dir dein Werk des heut'gen Tags" (S.27) oder "wo der plumpe Tribun, der, dem Plebejer gleich, dich haßt | Ausruft dem eignen Zorn zum Trotz", ist allerdings auch merklich um Abhebung bemüht. So übersetzt er die Eingangszeile weiter mit "So würd' es dir unglaublich scheinen." Von diesen Beispielen, in denen er sich auch vom Original weit entfernt, und nach einer neuen Lösung sucht, gibt es diverse. Wiederum in Anlehnung an Tieck expliziert er durch "Erz", faßt aber diese Stelle sonst sehr anders: "Ha, daß doch diese Instrumente, die | Ihr so entweiht, nie wieder schallen möchten! | Wenn Trommeln und Trompeten in dem Lager | Zu Schmeichlern werden, dann mag Hof und Stadt | Nur eine einz'ge große Lüge sein! | Wird Stahl so sanft erst, wie des Weichlings Seide, | So möge man aus Seide Waffen schmieden, | Und in dem Kriege sei kein Erz zu brauchen !" (S.29). Emphatisches

¹⁶¹Karl Goedeke, *Grundriß*, Bd. 12, 8. Buch, S.412 bescheinigt Petz hinsichtlich seiner Übersetzungen "hervorragendes Formtalent".

¹⁶²*Coriolanus*. Übersetzt von Heinrich Döring, in: *William Shakespeare's sämtliche Werke in einem Bande*. Im Verein mit mehreren übersetzt und hrsg. von Julius Körner, Wien 1836, S.733-762.

¹⁶³Deutlich wird diese größere Distanz zur Vorlage besonders in der zweiten Beispielpassage aus II/2: neben Füllseln wie "stets", dann", "da" tauchen Hinzufügungen oder Abweichungen wie "Begleitet arm Geschrei der Sterbenden" (110), "und wenn dann und wann | Das Kriegsgetös den wachen Sinn durchdrang" (115-116) oder "Verdoppelt er stracks wieder seinen Muth" (116). In Abweichung von den 41 Zeilen des Originals benötigt er 47.

¹⁶⁴*Coriolan*, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*. Übersetzt von Ernst Ortlepp, in 16 Theilen, Stuttgart 1838-1839, Theil 15, 1839.

"Ha" am Anfang und die explikative Zeile um "Erz" sind die krassesten Abweichungen. Insgesamt kommt es hier zu einem Zuwachs von 12 auf 15 Zeilen mit der entsprechenden weitgehenden Auflösung der Zeilenfügung. Gleiches gilt für die Eingangspassage (Cominius), mit einem Zuwachs von 11 (auch bei Tieck) auf 13. Ein weiteres Mittel der Distanzierung besteht in Inversionen gegenüber der Fassung Tiecks. Hinsichtlich der Anredepronomina verfährt er nachlässig, indem er von beiden Seiten, Cominius und Coriolanus hin und herwechselt (S.28-29). Die Anapher gibt er nicht wieder, und sehr frei ist seine Version, wo es heißt "und wo | Patricier vielleicht die Achseln zucken | Die dich am Ende doch bewundern werden; | Da, wo sich Römerfrau vielleicht entsetzen" (S.27). Insgesamt ist seine Version deutlich weiter entfernt vom Original als die Tiecks oder Voß.¹⁶⁵

Der poetischen Hinzufügungen enthält er sich, die Auslassungen sind, mit Ausnahme des Aspektes, die gleichen. Ortlepp wurde, zumindest vereinzelt und vorübergehend, als würdiger Nachfolger Schlegels gehandelt. Aber wie viele seiner Übersetzerkollegen stand er lange unter großem finanziellem Druck, was der persönlichen Durchdringung seiner Übersetzungen möglicherweise abträglich war.¹⁶⁶

¹⁶⁵Auch bei Ortlepp werden die Abweichungen in der zweiten Beispielpassage aus II/2 am deutlichsten. Freiheiten nimmt er sich sowohl auf der Bedeutungs- als auch auf der formalen Ebene (s. S. 45-46). Er braucht ebenfalls 47 Zeilen gegenüber den 41 des Originals und Tiecks bzw. 42 bei Voß, was eine weitgehende Auflösung der Zeilenfügung nach sich zieht; s. *Coriolan, William Shakespeare's dramatische Werke* übersetzt von Ernst Ortlepp, Th. 15, 1839.

¹⁶⁶Karl Goedeke, *Grundriß*, Bd. 13., 8. Buch, S.176 erwähnt zeitweilig große finanzielle Bedrängnis. Den schlechten Einfluß des Geschäftes auf die ansonsten in seinen Augen sehr hohe Qualität der Ortleppschen Übersetzung hebt vor allem Karl Aßmann hervor in seinem Beitrag "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer. Eine literarisch-linguistische Abhandlung als Beitrag zur Kritik der deutschen Uebersetzungs-Literatur" in: *Programm Gymnasium Liegnitz*, 1843, S.4-15, hier S.9-10. Auch Ortlepp erweist sich nicht als der von allen sehnlichst erwartete neue "Shakespearemessias". Aßmann, der seine Ausführungen unter das launige Motto Goethes "Im Auslegen seid frisch und munter! Legt ihr's nicht aus so legt' was unter." stellt, spart nicht mit herber Kritik an sämtlichen bis dato erschienenen Übertragungen, bleibt überzeugende Alternativen jedoch schuldig.

2.1.4. Adelbert Keller (1843-1847) und C. Heinichen (1858)

Läßt sich bei Petz, Döring und Ortlepp schon ein deutlich freieres übersetzerisches Vorgehen feststellen, so wird dies noch deutlicher in der Version Kellers.¹⁶⁷ In Keller und Rapps Übertragung fließen z.T. dialektale Elemente ein, und Eigennamen werden bisweilen nach eigenem Gutdünken nationalisiert.¹⁶⁸ In der Übersetzung des *Coriolanus* durch Keller ist davon allerdings kaum etwas zu merken, relativ ausgeprägt jedoch in Rapps *Macbeth*-Version. Der Umfang des ersten Teiles wächst von 11 (Original und Tieck) auf 13 Zeilen. Überraschende Enjambements und Inversionen sowie eine weitgehende Auflösung der Form zeichnen auch seine Version aus: "Zähl't ich dir deine heut'gen Thaten her, | Du glaubtest nicht dein Werk. Jedoch bericht'ich's, | Wo Senatoren Thränen mischen sollen | Mit Lächeln, wo erhabene Patricier | Aufmerken solln und beben und zuletzt | Bewundern" (S.38-39). Auch bei der Übertragung der Zeilen 41-46 kommt es zu zwei zusätzlichen Zeilen (jetzt 14): "O möchten die Trompeten, die ihr so | Entweiht, nie wieder tönen! Wenn Posaunen | Und Trommeln in dem Feld zu Schmeichlern werden, | So mögen Höf' und Städte ganz bestehn | Aus gleisnerischer Heuchelei. Wenn Stahl | So weich wird, wie die Seide des Schmarotzers, | So mache man aus ihr des Kriegers Schirm" (S.40): auch hier im Auftakt Emphase und keine Wiedergabe der Anapher. In der Übertragung der Anredepronomina ist er jedoch genauer als Tieck.

C. Heinichens Version¹⁶⁹ fällt durch ihre durchgehende Gleichförmigkeit in der Vergestaltung auf. Entsprechend nimmt sie erheblich an Umfang zu (in Beispiel-passage 1, I/9 von 11 auf 13 Zeilen, in Passage 2, II/2 von 41 auf 44 Zeilen). Stilistische und poetische Eigenheiten des Originals werden kaum übernommen. Auf dramatische Wirksamkeit ist Heinichen ebenfalls nicht bedacht, allerdings übersetzt er hinsichtlich der Anredepronomina sehr genau. Seine Übertragung ist insgesamt formal sehr frei, es kommt allerdings noch nicht zu bemerkenswerten inhaltlichen Abweichungen oder Stilisierungen wie bei vielen der späteren Übersetzer.

Die bisher vorgestellten Übersetzungen zeigen, daß Schlegels, bzw. Tiecks Übersetzungsgrundsätze nicht verbindlich, sondern vielmehr deutlich umstritten waren. Es kommt offenbar sehr schnell zu einer spürbaren Distanzierung vom romanti-

¹⁶⁷*Coriolan*. Übersetzt von Adelbert Keller, in: *William Shakespeares dramatische Werke*, Übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moriz Rapp, 2. Ausgabe, 8 Bde., Stuttgart 1854, Bd. 3.

¹⁶⁸S. hierzu Annette Leithner-Brauns, *Shakespeares Wortwiederholungen und Schlüsselwörter*, S.28-29.

¹⁶⁹*Shakspeare's Coriolanus*, uebersetzt von C.Heinichen, 2. Heft, Bonn 1858.

schen Grundsatz des organischen Zusammenhangs von Form und Inhalt, immer vorausgesetzt, daß dieser überhaupt als verbindlich gegolten hat. Die Tendenz geht erst einmal zur Vollständigkeit - wenn auch nicht so ausgeprägt wie bei Benda - und zur Einpassung in einen dem deutschen Ohr etwas gefälligeren Vers. Vor allem versucht man, ein für den deutschen Leser einfacheren Zugang herbeizuführen. Man bevorzugt Verse, die der Konzentriertheit und Dichte des Originals (Tieck, Voß) mittels der Auffüllung von Ellipsen, durch Klärungen und die Herstellung von Bezügen nicht nacheifern, sondern 'entladen' und oft in erheblicher Gleichförmigkeit resultieren. Die stilistischen, poetischen und dramatischen Fein- und Besonderheiten finden bei dieser Vorgehensweise kaum Beachtung. Abweichungen auf Bedeutungsebene tauchen auf in Form von Poularisierungen oder im Gebrauch ungewohnter Wendungen (Döring: "Beraubt er alle Schwerder ihres Dranges" (II/2,101/743) und bleiben auf einzelne Wörter und Wendungen beschränkt. Oft sind sie das Resultat einer übersetzerischen Zwickmühle, wenn man der Unverbundenheit und Elliptik der Vorlage nicht folgen mag, wie oben am Beispiel der Erz-Explication bei Ortlepp deutlich wird, oder hier: in II/2: "Wo nur sein Schwert den Todesstempel prägte | Nahm's alles weg" (Z.108/46). Man beginnt offenbar sehr bald, den Text von der Komplexität und vor allem der Fremdheit, die Tieck oder Voß noch zuließen, zu reinigen. In dieser Hinsicht markieren die Texte ein Übergangsstadium zur Übersetzungsweise, die sich ab den 60ern durchsetzt.

Im Gegensatz zu den meisten anderen gehörten Schlegel-Tieck allerdings - und das gilt auch für Vater Voß und seinen älteren Sohn Heinrich Voß - zur literarischen 'Prominenz' und verfügten über entsprechende Instrumentarien zur Propagierung der eigenen Werke und Anschauungen. Aus diesem Grund und wegen der kontrastierenden Ansätze fand daher die hauptsächliche und heute noch am besten nachvollziehbare, weil zum großen Teil *coram publico* ausgetragene Auseinandersetzung zwischen Schlegel/Tieck und Voß statt. Andere Übersetzungen wurden durchaus intensiv rezipiert, Bedeutung erlangten sie aber primär als Geschäft für die Verlage in deren Ringen um die expandierende Leserschaft und nicht als Gegenstand übersetzungstheoretischer Diskussion.

2.2. Übersetzungswissenschaft und Kultursoziologie

Sehr aufschlußreich ist, was Übersetzungswissenschaft und Kultursoziologie zum Thema Shakespeare-Rezeption und Übersetzung beizusteuern haben. Es ist ein Allgemeinplatz, daß die deutsche Literatur mit der beginnenden Rezeption Shake-

speares und insbesondere durch die Schlegel/Tiecksche metrische Übersetzung wichtige Impulse empfangen hatte. Man kann diese Phase als typische übersetzungsgeschichtliche Grundsituation definieren. Itamar Even-Zohar, Vertreter der Polysystemtheorie und Angehöriger der Tel-Aviv-Gruppe,¹⁷⁰ betont den hohen innovatorischen Stellenwert übersetzter Literaturen in sich neu entwickelnden literarischen Modellen, bzw. bei der Herausbildung nationaler Kulturen. Seine Theorie ist eine übersetzungswissenschaftliche, macht sich aber soziologische Kategorien zunutze. Klassische Situationen für die hohe Bereitschaft einer Zielliteratur, sich nach außen zu orientieren wären folgende: a) im Falle eines noch nicht ausgebildeten Polysystems, bzw. einer "jungen", sich im Werden befindlichen Literatur, b) wenn eine Literatur innerhalb einer größeren Gruppe von Mitliteraturen nur einen peripheren, schwachen Status einnimmt und c) im Falle großer Umbrüche und Krisen, wenn es zur Entstehung eines literarischen Vakuums kommt.¹⁷¹ Für die Anfänge der intensiven Shakespeare-Rezeption im deutschen Sprachraum dürften alle drei Gründe, jedoch a) und b) eine große Rolle gespielt haben. Auf die Orientierung am französischen Modell folgte der Paradigmenwechsel zum englischen Vorbild, beides aus der sogenannten peripheren Position des bestehenden literarischen Systems heraus, in der aber übersetzte Literatur eine zentrale Position einnimmt. Das "home system"¹⁷² bedient sich der Übersetzung als Quelle für Innovationen. Im Falle der Übersetzung der Shakespeare-Dramen und der darauf einsetzenden Entwicklung hatte es genau diesen Innovationsschub gegeben. Bleibt Even-Zohar mit seinen Erklärungsmustern noch im literarischen Bezugssystem gefangen,¹⁷³ versucht Pierre Bourdieu mittels seiner Feldtheorie - auf die Literatur angewandte Soziologie - Einblicke in die auf kulturellem, bzw. literarischem Gebiet greifenden Mechanismen unter Berücksichtigung der Interferenzen mit der politischen und ökonomischen Seite zu erhalten.¹⁷⁴ Bourdieu rekurriert nicht speziell auf übersetzte Literatur, sondern allgemein darauf, "das literarische Produkt in einem globaleren System zu situieren, zu dem es soziologisch gehöre".¹⁷⁵ Von besonderem Interesse für die hier angestellten Überlegungen ist u.a. Bourdieus Einführung der Kategorie des literarischen Feldes,

¹⁷⁰Im Überblick nachzulesen bei Susan Bassnet, "Translation and Ideology", S.7-32, im Detail bei Itamar Even Zohar, "Polysystem Theory", in: *Poetics Today* 11,1, Tel Aviv 1990, S.1-51.

¹⁷¹Vgl. Even-Zohar, "Polysystem Theory", S.45-47.

¹⁷²Ebd., S.47.

¹⁷³Even-Zohar setzt sich mit dem Ansatz Bourdieus und dessen Kritik am Russischen Formalismus in "Polysystem Theory" ansatzweise auseinander; s.S.1-6; Bezug nimmt er dabei u.a. auf Pierre Bourdieu, "The field of cultural production, or; the economic world reversed", in: *Poetics* 12, 1983, S.311-356.

¹⁷⁴Bezug genommen wird hier und im folgenden auf die Erläuterungen Josef Jurts, die er im von ihm mit dem Schwerpunkt Bourdieu editierten Heft 36 des *Lendemains* von 1984, S.3-4 und in seinem ebd. veröffentlichten Beitrag "Gattungshierarchien und Karrierestrukturen im XIX. Jahrhundert", S.33-41, besonders aber in seiner Studie *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995 liefert.

¹⁷⁵Josef Jurt, *Das literarische Feld*, S.74.

mit der er einer zunehmenden Eigengesetzlichkeit im Bereich der literarischen Gesellschaft Rechnung trägt, die im 19. Jahrhundert in Frankreich und auch in Deutschland eintrat

als die Erweiterung des virtuellen Publikums den Schriftstellern ein Minimum an ökonomischer Unabhängigkeit verschaffte und damit auch die Ausbildung einer eigenen, von externen Instanzen (Kirche, Aristokratie) relativ unabhängigen künstlerischen Legitimität ermöglichte.¹⁷⁶

Er prägt in diesem Zusammenhang die Kategorie des "symbolischen Kapitals", die über die ökonomische Seite hinaus auch das kulturelle Haben in Form von Prestige, Renommé und wissenschaftlicher Anerkennung einbezieht. Im Gegensatz zum Marxschen Kapitalbegriff wird es so möglich, soziale Positionen und Machtstrukturen zu erklären, die nicht in direktem Zusammenhang mit den ökonomischen Produktionsverhältnissen stehen. Ökonomische und politische Dominanz wird durch das "heteronome Prinzip" (z.B. in Gestalt von Massenkultur) ins literarische Feld vermittelt, Autonomie definiert sich durch die Unabhängigkeit vom heteronomen Prinzip. Beide stehen in einer Wechselbeziehung:

Die Originalität des Ansatzes von Bourdieu besteht darin, daß er den Doppelcharakter des kulturellen Produktes genau zu erfassen vermag: 'Ware und Bedeutung', deren ästhetischer Wert nicht auf den ökonomischen Wert rückführbar ist, selbst wenn die ökonomische Sanktion die intellektuelle Anerkennung bestätigt.¹⁷⁷

Was wirklich zählt ist die Anerkennung durch die "pairs,"¹⁷⁸ also die in Kultur und Wissenschaft tonangebenden Instanzen und nicht die offizielle und ökonomische Sanktion.

Hierauf wird ausführlicher zurückzukommen sein, wenn es darum geht, die Kanonbildung um Schlegel/Tieck und den darauf genommenen Einfluß durch die Shakespeare-Gesellschaft genauer zu durchleuchten (Ende Teil II). Entscheidend ist, daß Even-Zohar und Bourdieu vom zugrundeliegenden Paradigma des sozialen Kampfes innerhalb ihrer Systeme/Felder ausgehen. Bourdieu legt den an Max Weber erinnernden Antagonismus von Orthodoxie und Häresie zugrunde. Demnach monopolisieren in einem bestimmten Zustand des Kräfteverhältnisses die Orthodoxen das spezifische Kapital und neigen entsprechend zu Strategien der Bewahrung. Diejenigen, die mit einem geringen Potential an symbolischem Kapital ausgestattet sind und sich in der Regel nicht durch Konformität, sondern nur durch Differenz

¹⁷⁶"Gattungshierarchien" S.3-4

¹⁷⁷Josef Jurt, *Das literarische Feld*, S.90

¹⁷⁸Ebd.

abheben können - zumeist die "Neuen" im Feld, neigen zu Strategien der Subversion und Häresie, bzw. zur Innovation.¹⁷⁹ Nun kann man im Hinblick auf Literaten wie Wieland, Eschenburg, Voß und Schlegel nicht unbedingt von Neuen im Feld sprechen, aber durchaus von Personen mit einem Gespür für Möglichkeiten und literarischen Ambitionen. Die Häresie, als es zur Übertragung der Shakespeare-Dramen kam, lag in Form der Prosa-Übersetzungen, in dem Versuch der vollständigen Übertragung des Engländers überhaupt, im zweiten Schritt erst in der metrischen, Schlegel/Tieckschen Übersetzung. Im deutschsprachigen Raum ging in beiden Fällen ein Ruck durch das literarische Geschehen, der große Auswirkungen zeitigte. Möglich wurde dies, folgt man ab hier weiter der Argumentation Even-Zohars, durch die zentrale Position, die übersetzte Literatur zu diesem Zeitpunkt generell im deutschsprachigen Raum einnahm.¹⁸⁰ In einer solchen Situation ist der Übersetzer nicht bestrebt, den Originaltext in eines der bestehenden herkömmlichen Modelle einzugliedern, sondern durchaus bereit, durch seine Übertragung mit Konventionen zu brechen. Even-Zohar betont, daß in dieser Situation die Chancen für eine stärker am Originaltext orientierte Übersetzung deutlich größer sind. Dies gilt ohne Zweifel für die Übertragungen von Voß und Schlegel (im ersten Schritt auch bei Wieland-Eschenburg). Inwieweit sich die Übersetzer in der zweiten Jahrhunderthälfte von dieser Praxis wegbewegen, wird noch zu zeigen sein. Generell ist in Phasen des Wandels im "home system" zu beobachten, daß sie ein solches übersetzerisches Vorgehen begünstigen: Man war auf der Suche nach einer Identität, einer Nation. Vom Standpunkt der Zielliteratur aus mögen diese neu eingeführten Normen anfänglich zu revolutionär erscheinen, ist der neue Trend jedoch erfolgreich, so erfährt das Repertoire an Übersetzungen eine deutliche Erweiterung und zeigt eine größere Flexibilität.¹⁸¹ Es ist schwer zu sagen, ob der Paradigmenwechsel vom französischen zum englischen Vorbild deutlich vorher eingesetzt hat, mit Sicherheit erhielt er durch diese Übersetzungsleistungen einen erheblichen Schub.

¹⁷⁹Ebd., S.85.

¹⁸⁰Diese Tatsache war zugleich höchst umstritten: Kritik am "Übersetzungsunwesen" findet sich allenthalben. Im Vordergrund stand die Befürchtung, die außerordentliche "Originalität des deutschen Geistes" könne aufgrund seiner Neigung zur Universalität - denn die Bestimmung der deutschen Literatur war die, eine Weltliteratur zu werden - daran ersticken; S. anon., "Übersetzungen", in: *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nro. 306, 1835, Lit.-Blatt Nro.51, Mo., 28. Dez. Vergleichbare nationale Überheblichkeit fand sich schon bei den Romantikern - sie ist besonders ausgeprägt im gesamten mittleren und letzten Drittel des 19. Jahrhunderts - der Übersetzungshochzeit; s. beispielsweise C. Abel, *Ueber Sprache als Ausdruck nationaler Denkweise*, Berlin 1869.

¹⁸¹Vgl. Even-Zohar, "Polysystem Theory", S.51.

2.3. Romantische Kunsttheorie und Übersetzung

Die Analyse zeigt, daß die Übersetzer dieser frühen Phase trotz ihrer teilweise sehr unterschiedlichen Lösungsstrategien sich dem Original sowohl formal als auch inhaltlich stark verpflichtet fühlten. Es kommen keine gravierenden Abweichungen oder Umdeutungen vor. Dies ist neben oben bereits ausgeführten Faktoren auch auf eine Haltung gegenüber dem Text zurückzuführen, die aus den Ideen der Frühromantik hervorgegangen ist und vornehmlich ästhetisch-künstlerisch und weniger moralisch-politisch wertend ausgerichtet war, wie ab der Jahrhundertmitte zunehmend der Fall.

Die für diesen Zeitraum bestimmenden Übersetzer und Übersetzungstheoretiker wie August Wilhelm Schlegel, Johann Heinrich Voß und Söhne und Friedrich Schleiermacher standen unter dem Einfluß der Frühromantik, wie sie insbesondere durch Friedrich Schlegel und seine für die frühromantische Kunsttheorie grundlegenden Ausführungen geprägt wurde.¹⁸² Das heißt, sie teilten allesamt die Einsicht in die historische Determiniertheit einer Übersetzung und damit in die Dynamik des gesamten Übersetzungsprozesses. Auch der Übersetzungsbegriff als solcher wurde hier hinterfragt und die Möglichkeit einer Übersetzung an sich immer wieder bezweifelt.¹⁸³

Für Friedrich Schlegel mußte eine Übersetzung sowohl das Moderne als auch das Klassische widerspiegeln, um so den Einblick in die historische und letzten Endes die universale Dimension eines großen Werkes zu gewährleisten. Voraussetzung war dabei die Überzeugung, daß es weder eine Identität von Wort und Sprache noch von historischen Verhältnissen geben könne, daß aber der Übersetzer sich sowohl in den Verhältnissen der Entstehungszeit als auch in denen seiner eigenen perfekt auskennen müsse, um diesen Anforderungen gerecht zu werden. Die Verwirklichung *par excellence* sah er in der Shakespeare-Übersetzung seines Bruders August Wilhelm Schlegel. Dieser verfolgte das Konzept einer 'schöpferischen' Übersetzung, indem er eine Einheit von Ausdruck und Reflexion herzustellen suchte. Für Friedrich Schlegel, wie auch für Hardenberg auf dem Weg zur 'Poetisierung der Welt', kamen in August Wilhelm Schlegels Übersetzung sowohl der Geist Shakespeares als auch die Individualität des zeitgenössischen Dichters Schlegel ungebrochen zum Ausdruck. Eine solche Übersetzung entsprach

¹⁸²Seine Überlegungen zur Übersetzung führte Friedrich Schlegel in erster Linie aus in seinen leider nur fragmentarisch erhaltenen Aufzeichnungen zur "Philosophie der Philologie", hrsg. von J. Körner in: *Logos* 17, 1928, S.1-72.

¹⁸³Fritz-Wilhelm Neumann, "Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus", S. 432-433: "Eine Übersetzung konnte diesen Status vielleicht nur in der (deutschen) Romantik als einer Epoche erreichen, die bereit war, das Originalgenie auch aus dem fremden Sprachraum zu adaptieren, weil sich ihm überragende Vermittler widmeten".

ihrer Kunsttheorie in vollendeter Form, weil sie zugleich Ausdruck von Reinheit und Unendlichkeit darstellt, und ihre Hauptbestimmung die Progressivität ist.¹⁸⁴ Hier liegt der enge Zusammenhang zwischen dem frühromantischen Übersetzungsbegriff und der Kunsttheorie der Zeit, die der Übersetzung eine zentrale Rolle zubilligt:

So findet die frühromantische Kunsttheorie bei Schlegel wie bei Novalis im Begriff und im Gegenstand der Übersetzung alle Bestimmungen, mit denen die romantische Dichtart als progressive Universalpoesie, als Poesie der Poesie programmatisch ausgestattet wird, so daß die Brentanosche Identifikation des Romantischen mit der Übersetzung in der Tat ihren Sinn hat. Nicht nur wird darüber hinaus die Übersetzung zur Form der Dichtung erklärt, sondern sogar zu einer ihr superioren: sie hat Dichtung zum Inhalt und ist gleichzeitig selber Dichtung.¹⁸⁵

Einen weiteren Meilenstein für August Wilhelm Schlegels Übersetzungskonzeption stellte Goethes *Wilhelm Meister* dar. Seit dem *Meister* galt es als wesentliches Charakteristikum des deutschen Geistes, daß er erst in der Aneignung des Fremden zu sich selbst kam. Die einschneidende Begegnung mit dem Werk Shakespeares macht "Aneignung" zur zentralen Komponente romantischer Tätigkeit. Für die Entwicklung des Schlegelschen Übersetzungskonzeptes war entscheidend, daß in der *Wilhelm Meister*-Interpretation *Hamlets* die Bühnenwirklichkeit mitimaginiert wurde, was die gesamte Poetizität plastischer gestaltete. Die Prosa-Übersetzungen konnten diese nicht erbringen. Hierher rührte die Motivation Schlegels, "einen ganzen, originalen, gleichzeitig aber deutschen und poetischen, das heißt versifizierten Shakespeare zu versuchen".¹⁸⁶ In den Augen Schlegels mußte dichterische Sprache in einer Übersetzung es leisten, "den großen Sinn, den ein schöpferischer Genius in seine Werke legt, den er oft im Innersten ihrer Zusammensetzung aufbewahrt, rein, vollständig, mit scharfer Bestimmtheit zu fassen und zu deuten".¹⁸⁷ Diese poetische Sprache grenzt sich sowohl zur Alltagssprache als auch zur rhetorischen Kunstsprache ab, da sie "unmittelbarste, natürlichste Sprache, die wir nämlich reden würden, wenn unsere Natur sich immer, von zufälligen Einschränkungen befreit, in ihrer ganzen Kraft und Fülle offenbarte; sie ist mehr die Sprache der

¹⁸⁴Für Hardenberg stellt sie einen entscheidenden Schritt zur Auflösung der Vereinzelung, zur Verwandlung des Chaos in eine "mannichfaltige Welt" dar. Hier und im folgenden wird Bezug genommen auf Friedmar Apels Ausführungen zur romantischen Kunst- und Übersetzungstheorie in *Sprachbewegung*, S.94 ff., hier S.101.

¹⁸⁵Ebd., S.103.

¹⁸⁶Ebd., S.114.

¹⁸⁷A.W. Schlegel: "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit *Wilhelm Meisters*", in: *Die Horen*, hrsg. von Friedrich Schiller, 4. Stück 1796, S.57-112, hier S. 89.

Seele als der Zungen".¹⁸⁸ Etwaige Dunkelheiten gehören, wo sie nicht lediglich Unklarheiten zwischen Darstellung und Absicht beinhalten, zum Schaffen des Genius dazu, genau wie die "Unergründlichkeit der schaffenden Natur".¹⁸⁹ Bei diesem Versuch, den Geist des Werkes zu erhaschen, tritt entsprechend die Treue gegenüber dem Sinn etwas in den Hintergrund, spürbar immer da, wo Schlegel das Original an poetischer Ausdruckskraft hinter sich zurückläßt und krasse Widersprüche und Unebenheiten glättet. Allerdings erhob Schlegel theoretisch den Primat der spezifischen Form des Originals gegenüber der eigenen Sprache. Während er sich in diesem Punkt selbst jedoch zurückhielt, machte er genau diese Achtung des Originals Johann Heinrich Voß zum bittersten Vorwurf - ein deutliches Zeichen seiner Verärgerung. In seinen Übersetzungen hingegen ging es Schlegel darum, alles zu vermeiden, was daran erinnern konnte, daß man eine Kopie vor sich hatte.¹⁹⁰

Genau hier liegt aber auch ein entscheidender Unterschied zu den Überlegungen Schleiermachers¹⁹¹ und zur Voßschen Übersetzungsweise. Schlegel wünschte die Identität von Übersetzungs- und Dichtersprache, um die historische Diskrepanz zu überwinden, Schleiermacher sah es zumindest zu seiner Zeit geboten, genau diese Diskrepanz spürbar werden zu lassen, um den Verweisungscharakter der Übersetzung hervorzuheben.

Wie die Schlegels und Hardenberg verfolgte auch Schleiermacher hochgesteckte kulturelle Ziele, ging aber pragmatischer vor. Nationale Erneuerung in Form einer vereinigenden und vermittelnden Kultur entsprechend der geographischen Mittel- und geistigen Mittlerposition Deutschlands war sein Hauptanliegen:

Eine innere Nothwendigkeit, in der sich ein eigenthümlicher Beruf unseres Volkes deutlich genug ausspricht, hat uns auf das Uebersetzen in Masse getrieben; wir können nicht zurück und müssen durch.

Diese Not ist aber zugleich Tugend, da sie die den Deutschen historisch zukommende künftige Position erst möglich macht:

Wie vielleicht erst durch vielfältiges Hineinverpflanzen fremder Gewächse unser Boden selbst reicher und fruchtbarer geworden ist, und unser Klima anmuthiger und milder: so fühlen wir auch, daß unsere Sprache, weil wir sie der nordischen Trägheit wegen weniger selbst bewegen, nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen

¹⁸⁸Ebd., S.110.

¹⁸⁹Ebd., S.93

¹⁹⁰Vgl. ebd., S.117

¹⁹¹Zu Schleiermachers Programm der verfremdenden Übersetzung, das die aus Sprache, Stil und Zeit des Originals resultierende Spannung in der Übertragung mittransportiert sehen wollte s.a. Werner v. Koppenfels, *Bild und Metamorphose*, S.315.

und ihre eigne Kraft vollkommen entwickeln kann. Und damit scheint zusammenzutreffen, daß wegen seiner Achtung für das fremde und seiner vermittelnden Natur unser Volk bestimmt sein mag, alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eignen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen zu vereinigen, das im Mittelpunkt und Herzen von Europa verwahrt werde, damit nun durch Hülfe unserer Sprache, was die verschiedensten Zeiten schönes gebracht haben, jeder so rein und vollkommen genießen könne, als es dem Fremdling nur möglich ist. Dies scheint in der That der wahre geschichtliche Zweck des Uebersetzens im großen, wie es bei uns nun einheimisch ist.¹⁹²

In diesem Konzept faßt Schleiermacher vorromantische und romantische Anstöße zusammen und bereichert sie um seine Analyse der Verstehensprozesse, die ihm die Festlegung einer genauen Übersetzungsmethode ermöglichte und die ihn für spätere Philosophen und Übersetzungstheoretiker, wie Gadamer, Ortega y Gasset und viele andere so interessant machte. Eine Grundannahme ist die zugrundeliegende Dynamik. Der sich der 'höheren Rede bedienende' Übersetzer oder Verstehende (und um den geht es bei Schleiermacher) ist in seinem Denken und in seinem Sprechen / Schreiben völlig seiner Sprache ausgeliefert. Andererseits bildet er durch seine Leistung diese Sprache auch weiter. Nur unter Berücksichtigung dieser Wechselwirkung, die eine Fortentwicklung von Sprache erst ermöglicht, können literarische Werke bzw. Übersetzungen verstanden werden.¹⁹³

Auch bei Schleiermacher steht die Einsicht in die Natur der "Sprachbewegung" im Vordergrund. Aufgrund der Abhängigkeit von Sprachen und Gedanken kann es zwischen unterschiedlichen Sprachen keine Identität von Gedanken geben. Eben- sowenig gibt es eine Identität von historischen Situationen. Ist aber die Voraussetzung einer genauesten Kenntnis der fremden Sprachsysteme, ihrer Geschichte - und der ihres Volkes - und überhaupt der gesamten umgebenden Umstände vorhanden, so ist Verstehen, und darauf aufbauend, Annäherung und dynamische Vermittlung möglich.¹⁹⁴

Zu der von ihm für seine Zeit anempfohlenen "verfremdenden Übersetzungsmethode" kommt Schleiermacher aufgrund der Einsicht, daß trotz umfassendster Kenntnisse vielleicht ein Verständnis (wenn auch ein immer subjektives) eines Textes hergestellt werden kann, ein Auffangen der historischen Entwicklung und damit verbundenen dynamischen Prozesse jedoch niemals möglich ist. Das Werk selbst kann niemals vermittelt werden, allenfalls ein Verständnis desselben. Es kann eine Synthese von Differenz und Verständnis

¹⁹²Friedrich Schleiermacher, "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", in: *Das Problem des Übersetzens*, hrsg. von Hans Joachim Störig (Wege der Forschung VIII), Darmstadt 1973, S.38-70, hier S.39.

¹⁹³Vgl. Friedmar Apel, *Sprachbewegung*, S.140-145.

¹⁹⁴Ebd.

herbeigeführt werden mittels einer Sprache, die ein künstliches Moment beinhaltet, indem sie sich von Alltags- als auch von Dichtersprache deutlich zu unterscheiden sucht und so den Verweisungscharakter der Übersetzung, der hier sehr viel höher angesetzt wird als bei Schlegel, unterstreicht (Schleiermachers Pragmatik zeigte sich vor allem darin, daß er die Entscheidung darüber, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zu übersetzen sei, von der Kulturentwicklung abhängig machen wollte.¹⁹⁵ Sie stellte also einen didaktisch gerechtfertigten Übersetzungsdirigismus zur Erreichung des höheren Zieles dar).

Friedmar Apel charakterisiert die zeitgenössische Grundstimmung folgendermaßen:

Die Schlegel-Tiecksche Shakespeare-Übersetzung entstand aus einer Situation der Mobilität des Denkens wie der Sprache heraus, die aber - wie sehr sie auch ins Offene, Fragmenthafte strebte - die wie immer problematisierte Einheit von Poesie und Leben, Subjektivität und Objektivität, in der Welt Darstellung groß angelegter Dramen noch für möglich hielt.¹⁹⁶

Offenheit ist das Stichwort. Der Anspruch war zudem ein sehr hoher. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang vor allem der Stellenwert der Philologie als Mittel einer geistigen und intellektuellen Durchdringung der Welt:

Die Utopie einer deutschen Weltliteratur, die wahre Sucht, das Fremde und Ferne zu verstehen, offenbart sich als Versuch, sich nach dem Zerfall des mittelalterlichen Weltbildes wie der aufklärerischen Ordnungsvorstellung, noch einmal umfassend mit der Welt und eben ihrer Geschichte zu identifizieren, in ihr zuhause zu sein und nicht sich in ihr verloren zu fühlen. Die auf Philologie gegründete Übersetzungskonzeption der Romantiker und der Philologen des frühen 19. Jahrhunderts beinhaltet eine Strategie dieses letzten umfassenden Identifikationsversuchs.¹⁹⁷

Ab der Jahrhundertmitte wandeln sich die Inhalte des Philologiebegriffes drastisch. Jürgen Fohrmann stellt etwas deutlicher heraus, worum es aber auch den Romantiker-Philologen bereits ging:

Ähnlich wie schon bei August Wilhelm und Friedrich Schlegel geht es ihr [der sich entwickelnden Geschichtsphilosophie und Literaturgeschichtsschreibung, A.H.] darum,

¹⁹⁵Ebd.

¹⁹⁶Ebd., S. 135-136. Eine solche Situation wiederholte sich laut Apel nach 1890 unter dem Einfluß des französischen Symbolismus. Auch hier rückte die Übersetzung als Kunstform wieder in den Mittelpunkt poetologischer Reflektion. Allerdings fehlte, so Apel, hier das Vertrauen in die Aussagekraft der großen Gattungen.

¹⁹⁷Ebd., S.152

die deutsche Nation als (Ursprungs- und zugleich als) Zielpunkt der Moderne zu begreifen, die Rolle der Deutschen also als eine hegemoniale näher zu bestimmen. Hier liegt der Ort der Rede: die deutsche sei die universellste der Geschichte.¹⁹⁸

Schon hier deutet sich die nationale Stoßrichtung an. An die Stelle der vorher bestimmenden subjektiven Reflexion tritt zunehmend die "kollektive Gerichtetheit": "die Nation avanciert damit zum eigentlichen poesiegeschichtlichen Subjekt." Sie setzt sich zusammen aus einem Volk von Individuen und noch "Etwas", das schon immer da war.¹⁹⁹ Auf diese Weise wird die entelechische Vorstellung vom germanischen literarischen Geschichtsverlauf ermöglicht: "So kann die Nation zum dunklen Apriori aller Geschichte werden, ein Ausgangs- und Endpunkt zugleich, ein Etwas, das sich in aller Veränderung doch immer gleich bleibt."²⁰⁰

Das Projekt scheitert in dem Moment, wo an die Stelle der universalistischen Perspektive unter dem stärker werdenden Einfluß nationaler Besinnung der Wunsch nach originärem Potential stärker wird, und aufgrund der nationalen Bestrebungen die Konfrontationen mit der Außenwelt zunehmen. Die über nationale Grenzen hinausgehende Vision, wie auch die Elemente der grundlegenden Empfänglichkeit und Offenheit, der Dynamik und der Glaube an eine progressive Universalpoesie gerieten ins Hintertreffen. An die Stelle des Vermittelns und Einigens traten zunehmend Festschreibung, Konsolidierung, Abgrenzung und, wo zu erreichen, Hegemonie. Vorbei war es mit der großen Offenheit. Die nun folgten, strebten nach handfesteren - politischen - Zielen. Eine idealistisch geprägte geistige Mittlerposition Deutschlands war nicht mehr wünschenswert - dafür umso mehr politische Gewichtigkeit. Was den Umgang mit dem Werk Shakespeares anbetraf, war Vereinnahmung fortan die Devise. Die Philologen wandten sich von ihrer philosophischen Ausrichtung ab und kaprizierten sich fortan darauf, Shakespeare zwar zu vermitteln - aber als einen deutschen Autor, - und, um des nunmehr ausgemachten originären Potentials willen - er wurde annektiert. Übersetzungen hatten nicht mehr Verweisungscharakter oder eine Funktion als Vermittlungsinstanz der Universalpoesie, sie sollten ersetzen oder an die Stelle des Originals treten - genau die Funktion erfüllen, die sämtliche Vertreter der Romantik als unmöglich und auch nicht wirklich erstrebenswert weit von sich gewiesen hätten. Vor diesem Hintergrund bezeichnete Georg Gottfried Gervinus die Genauigkeit der Voßschen Übertragung als "unzeitige Opposition" (s.o.). Gervinus, unermüdlich in seinem Bestreben, einen engen Zusammenhang zwischen Realgeschichte und Kunst herzustellen, verfielt in seiner *Geschichte der*

¹⁹⁸Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart 1989, S.116

¹⁹⁹Ebd.

²⁰⁰Ebd. Diese Zusammenhänge liefert Fohrmann in kürzerer Form in "Geschichte, Nation, Literaturgeschichte", S.50-59; vgl. Wolfgang Ranke, "Integration und Ausgrenzung. Ausländische Klassiker in deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts", S.93f.

poetischen National-Literatur der Deutschen (5 Bde., Leipzig 1835-1842, 2. Aufl. 1840-1844) den Mythos von der germanischen Kulturtradition. Er konnte sich nicht anfreunden mit der vermeintlichen Untätigkeit, der Passivität und dem Idealismus der Romantiker (wobei er allerdings an der Größe der Schlegelschen Übersetzung festhielt) und erwiderte ihnen an der Schwelle zur aufstrebenden Nation folgendes:

Selbst an unseren eigenen großen Dichtern, an unseren Göthe, Schiller, hat er uns zweifeln gemacht, es ist bekannt genug, daß in einer jungen Schule in Deutschland der messianische Glaube an die Zukunft eines zweiten, deutschen Shakespeare herrscht, der eine größere dramatische Kunst begründen werde, als jene Beiden. Bis er kommt, bis dieser Glaube wirksam genug geworden ist, um Shakespeare zu versetzen, kann es uns in jener Lage, wo wir, an der Schwelle eines neuen politischen Lebens, einer praktischen Geistesschule bedürftig sind, auf alle Fälle nichts schaden und nur nützen, wenn diese Wendung des Geschmacks Bestand erhält und sich ausbreitet, wenn wir es aufs Neue angreifen, den alten Shakespeare bei uns immer mehr einzubürgern, selbst auf die Gefahr hin, daß er unsere Dichter mehr und mehr in den Schatten stelle. So wäre es von demselben Nutzen für unser geistiges Leben, wenn sein berühmter Zeitgenosse Bacon zeitgemäß wiederbelebt würde, um unserer idealistischen Philosophie die Waage zu halten. Denn beide, Dichter und Philosoph, die in Geschichte und Politik ihres Volkes tiefe Blicke gethan haben, stehen auf dem Höhepunkte ihrer Kunst und Spekulation immer zugleich auf dem ebenen Boden der realen Welt; sie wirken mit der Gesundheit ihres Geistes auf die Gesundung der Köpfe, da sie auch in ihren ideellsten und abstractesten Darstellungen auf eine Bereitung für das Leben hinarbeiten, wie es ist, für das Leben, um das es in den Werken der Politik ausschließlich gilt. Unsere zahme, bald romantische, und phantastisch ausschweifende, bald häuslich und bürgerlich hinschleppende Poesie thut das nicht; und wir sollten wohl überlegen, ob das die geeignete Schule ist, uns für den Beruf vorzubereiten, dem wir so eifrig entgegenstreben.²⁰¹

Hier wird deutlich, wie stark die politischen Ambitionen in den Bereich der Philologie bereits Einzug gehalten hatten und die ursprünglichen Konzepte der Romantiker ins Abseits drängten. Shakespeare und Bacon als Anleitung auf dem Weg zur kräftigen, selbstbestimmten und starken Nation - in vermeintlicher Ermangelung eigener Vorbilder.

Auch Friedrich Theodor Vischer stellt die Übersetzungsleistungen der Romantiker selbst noch nicht in Frage - neigte allerdings eher zur Übersetzungsweise von

²⁰¹Georg Gottfried Gervinus, *Shakespeare*, Bd. 1, 1849, S.X-XI. Gervinus verleiht an dieser Stelle auch seinem Unwillen ob der Übersetzungspassion auf Kosten der eigenen Aktivität und Kreativität Ausdruck.

Voß.²⁰² Er stieß sich hingegen ebenfalls an der vermeintlichen Blutleere und mangelnden Kreativität romantischer Geister:

Wenn das Anlehnen der Poesie an die Religion, an die verschiedenen Zweige der Wissenschaften, an die Kritik und Kenntniß der Literatur schon überall ein Zeichen der Abnahme eigentlicher produktiver Kraft in der Dichtung selbst ist, so ist dies noch weit mehr der fast leidenschaftliche Eifer, womit die romantische Schule und Zeit sich der Übersetzung der Dichtungen aller Nationen hingab, und gleichsam ihre ausgezeichnete Gabe der Empfänglichkeit und Passivität selbst zur Produktion benutzte, zur Uebersetzung, einer Thätigkeit, die ganz charakteristisch in der Mitte zwischen Poesie und Wissenschaft steht, zwischen welcher wir die Zeit streiten und schwanken sehen.²⁰³

Die Positionen dieser beiden wichtigen Autoren sind sehr erhellend für die sich nunmehr entwickelnde Grundstimmung. Spricht Gervinus hier noch relativ verhalten von "mehr und mehr einzubürgern" und enthält sich weiterer Anbieterungen, indem er Shakespeare noch den Status eines Fremden zugesteht, geht der Übersetzer Karl Simrock mit einer etwas fragwürdigen philologischen Begründung bereits 1842 den entscheidenden Schritt weiter:

Gerne schmeicheln wir uns mit dem Gedanken, der Dichter, der in unsern Herzen solchen Widerhall finden, so in unser Gut und Blut übergehen konnte, sei unserm Geist, Sinn und Gemüth auf das Nächste verwandt und wenigstens eben so sehr ein Deutscher als ein Engländer gewesen. Weit entfernt, gegen diese Ansicht, die auch die meinige ist, etwas einzuwenden, suche ich nur das Phänomen zu erklären, indem ich daran erinnere, daß auch die Engländer Deutsche, und zwar ziemlich unvermischte Deutsche sind. Wir wollen nicht untersuchen, wie viel Tropfen normannischen Bluts ihrem sächsischen beigemischt wurden; auch die Normannen waren von ihrer nordischen Heimat her Germanen, und in der Normandie konnten sie außer der Sprache [!] nicht viel Romanisches an- und in sich aufgenommen haben, da in den Nordfranzosen das germanische Element gleichfalls vorherrschte. Einen viel schlagenderen Beweis giebt die englische Sprache an die Hand, die ihrer ganzen Structur nach deutsch ist, da sie selbst die einzelnen übernommenen romanischen Wörter deutscher Declination und Conjugation unterwirft.²⁰⁴

Mit dem Genie in den eigenen Reihen ändert sich von nun an auch die Herangehensweise an den Text, wie Teil II der Analyse nachweisen wird. Die Polemik gegen die Romantik bleibt dabei ein zentrales Thema.

²⁰²S. Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, Bd. 2, S.56-58

²⁰³Ebd., S.627

²⁰⁴Karl Simrock, *Shakespeare als Vermittler zweier Nationen*, S.VI.

2.4. Rezeptionsverhalten und Buchmarkt

Die folgenden Ausführungen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Lektüre und damit der Verkauf von Klassikern - deutscher oder anderer Herkunft - im Zusammenhang mit der Expansion des Buchmarktes über weite Strecken des fraglichen Zeitraumes eine eher marginale Rolle spielt. Die großen Zuwächse ereigneten sich auf dem Gebiete von Journalen, der Tagespresse und der leichten Lektüre. Dennoch blieben diese Entwicklungen, die ja maßgeblich von den Marktgesetzen der Produktion und Nachfrage gesteuert waren, auch für die Rezeption der Klassiker nicht ohne Auswirkung. Drastisch verbilligte Ausgaben fanden ihren Weg zunehmend auch in die hinterste Stubenecke. Insgesamt findet auf breiter Ebene eine Veränderung im Rezeptionsverhalten statt, die es kurz zu erläutern gilt.

Eine spürbare Expansion des Buchmarktes ist bereits vor 1800 zu verzeichnen.²⁰⁵ Diese Entwicklung erreicht ihren ersten Höhepunkt noch vor dem Vormärz mit der Neuerscheinung von 14.039 Titeln im Jahre 1843. Danach kommt es zu einem Absinken bis Anfang der 60er. Erst 1879 wird der Spitzenwert von 1843 wieder erreicht.²⁰⁶ Viele unterschiedliche Faktoren begünstigten diese Entwicklung. Grundvoraussetzungen waren u.a. ein langsames Ansteigen des allgemeinen Lebensstandards und ein vergleichsweise hoher Alphabetisierungsgrad, der 1848 bei ca. 80% lag. Analphabeten fanden sich fast nur noch in den älteren Bevölkerungsschichten.²⁰⁷ Hinzu kam ein wachsendes Lesebedürfnis durch alle Schichten hindurch. Dieser gesteigerte Lesebedarf war zum Teil kompensatorisch bedingt und auf Erfahrungsumstellung und Mentalitätswandel insbesondere der Stadtbevölkerung zurückzuführen und wurde aus marktstrategischen, aber auch didaktischen und politischen Gründen gefördert.²⁰⁸ Sehr schnell griffen die Gesetze eines kapitalistischen Marktes. Sie wurden sichtbar an den unmittelbaren Erscheinungen wie Massenproduktion, Konsumorientierung und Professionalisierung der Literaturproduktion. Auch leseferne Schichten wurden angezogen. Durch die fortschreitende Homogenisierung des literarischen Geschmacks setzte nach und nach eine kulturelle Assimilierung der Klassen ein. Insbesondere durch die boomhafte Entwicklung auf dem Gebiet der Zeitungen und Journale wirkte die Hervorhebung und Wiederholung bestimmter Themen, Topoi und Appelle nationalisierend und kultu-

²⁰⁵Siegfried J. Schmidt gibt folgende Tendenz: 1770 lag der Prozentsatz *potentieller* Leser bei 15, 1800 bei 20%; s. *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, S.335.

²⁰⁶Die Zahlen sind übernommen aus Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2, 1987: *Von der Reformära bis zur industriellen und politischen <Deutschen Doppelrevolution> 1815-145/49*, S.524, respektive Bd. 3, 1995: *Von der <Deutschen Doppelrevolution> bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849-1914*, S.430ff.

²⁰⁷Ebd., Bd. 2, S.521-524.

²⁰⁸Diese Zusammenhänge sieht Wehler, Bd. 3, S.433f.

rell integrativ.²⁰⁹ Man las einzelne Klassiker - oder die Heilige Schrift - nicht läger mehrfach und intensiv, sondern viel neue - auch sehr mittelmäßige - Lektüre extensiv.²¹⁰ Besonders die Frauen wurden, so hat es den Anschein, Opfer der "Lesesucht".²¹¹ Am Anfang für den männlichen Poeten/Literaten noch das aufmerksame und geschmackssichere, aber der schöpferischen Kraft nicht fähige Publikum, wurde die Leserin nahezu kultisch verehrt. Erst sie verschaffte dem Gedruckten Positivität und war dem Autor lebensnotwendig.²¹² Als in Frauenkreisen der suchtähnliche Bücherkonsum begann, der - so die männliche Sichtweise - der höheren Literatur die Würde raubte,²¹³ richteten sich didaktische und strategische Bemühungen besonders auf die weibliche Leserschaft und jüngere Männer. Typisches Produkt dieser Bemühungen waren die zuhauf erscheinenden "Poetischen Lesebücher".²¹⁴ Zugleich verschiebt sich das Rezeptionsinteresse vom "Gehalt des dichterischen Werkes auf die Dichterpersönlichkeit, die auratisch hochstilisiert wird"- eine Entwicklung, die zum Merkmal der Klassikerrezeption im 19. Jahrhundert wird.²¹⁵ Die "Shakespearomanie"²¹⁶ bzw. die ausgeprägte Shakespeare-Idolatrie der 2. Jahrhunderthälfte fügt sich in dieses Bild nahtlos ein. Hervorzuheben ist mit den Worten Schmidts, "daß eine extensive und schließlich primär konsumierende literarische Rezeption einen grundsätzlichen Einstellungswandel zum Text voraussetzt". Er wird nicht mehr als unausschöpfbar und einzigartig,

²⁰⁹Ebd., Bd. 2, S.522, Bd. 3., S.433.

²¹⁰Der didaktische Anspruch der Aufklärer, durch Aufforderung zum Lesen die Öffentlichkeit zum Raisonement zu erziehen, wurde durch die Mechanismen des kapitalistischen Buchmarktes zum eigenen Profit ausgenutzt: "Er produzierte für den tatsächlichen Käufer. Und dieser war im 18. Jahrhundert eben nicht der autonome, kritisch wählende und rezipierende Leser, den die Aufklärer als Resultat ihrer Bemühungen intendierten, sondern - vor allem seit den 80er Jahren - der Konsument von sogenannter Unterhaltungs- oder Massensliteratur, deren Produktion seit 1770 sprunghaft anstieg.", Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, S.344-345.

²¹¹Es wird das schuldhaft Wirken der "Marktgesetze" wirksam, das "viele gemeine und gedankenleere Bücher hervorbringt und der "Lesesucht" noch Vorschub leistet; s. Friedrich A. Kittler, *Aufschreibssysteme 1800. 1900*, München 1987, S.148-150; vgl. Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, S.355-357, der zudem auf die "narkotisierende Wirkung" der "Lesewut" hinweist.

²¹²Daß Frauen nicht nur Gegenstand der Adoration und Rezeptionsorgane waren, wie von männlicher Seite seit jeher dargestellt wurde, sondern durchaus bewußt und künstlerisch mitgestaltet haben, vermutet Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte. Ein neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung* (Kröners Taschenausgabe 387), Stuttgart 1997, S.8.

²¹³So Kittler, *Aufschreibssysteme*, S.131 u. 148.

²¹⁴Ebd., S.153

²¹⁵Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, S.354.

²¹⁶Geprägt wurde der Begriff von denen, die sich aufgerufen sahen, die großen deutschen Dichter Goethe und Schiller gegen den alles überrollenden Briten in Schutz nehmen zu müssen; so Roderich Benedix in seiner bisweilen argumentativ recht dünnen, polemischen Abhandlung *Die Shakespearomanie. Zur Abwehr*, Stuttgart 1873; Gustav Rümelins *Shakespearestudien*, stellen hingegen einen ernstzunehmenden Versuch dar, durch möglichst objektive Einschätzungen Shakespeare als das, was er war, nämlich ein englischer Dramatiker, in der deutschen Literatur zu situieren. Damit stellte er sich vor allem gegen die 'Spiritualisten' und Shakespeare-Vereinnahmer wie Gervinus oder Hermann Ulrici.

sondern als konsumierbar angesehen. Der Leser emanzipiert sich von der vorher unangefochtenen Autorität des Textes, und es setzt eine "Subjektivierung der Rezeption" ein.²¹⁷ Dieser 'Autoritätsverlust' des Textes wird auch in den Übersetzungen aus der zweiten Jahrhunderthälfte spürbar. Faktoren, wie die Abkehr von den romantischen Konzepten sowie die politische Entwicklung müssen allerdings mitberücksichtigt werden.

Auf Vermarktungs- und Produktionsebene waren die Zunahme an Leihbibliotheken, die Omnipräsenz der Kolporteure und die Einführung der Schnellpresse, die rasch zu erheblichen Preissenkungen führte, entscheidend. Zwar lag auch in den 50er und 60er Jahren der Anteil der Privatkäufer noch unter 10%, und das geringe Durchschnittseinkommen war trotz stetig sinkender Leihgebühren der limitierende Faktor. Dem stand allerdings eine regelmäßige Leserschaft von 90% gegenüber, die sich in erster Linie und zunehmend aus den Beständen von Leihbibliotheken bediente. Auch die arbeiteten gemäß dem kapitalistischen Prinzip von Angebot und Nachfrage. Eine vorsichtige Schätzung beläuft sich auf 4000 dieser Unternehmen allein in den damaligen Ballungsgebieten. Durch die Kolporteure und ihr nahezu allgegenwärtiges Verteilungssystem wurde eine "einzigartige individuelle Leserbetreuung und auch -erziehung" selbst außerhalb der urbanen Zentren gewährleistet.²¹⁸ Erst diese Entwicklungen auf dem Buchmarkt und die steigende Nachfrage in allen Bereichen führten zur Herausbildung der Berufsgruppe freier Literaten. Trotzdem befanden sich diese in einem ständigen harten materiellen Kampf und mußten, um ein Auskommen zu gewährleisten, eine außerordentliche Vielseitigkeit und Wendigkeit unter Beweis stellen: Zeitungs- und Lexikonartikel, Auftragsarbeiten verschiedenster Art und natürlich Übersetzungen waren die klassischen Wege, ein Zubrot zu gewinnen.²¹⁹ Fast jeder der prominenten literarischen Namen des 19. Jahrhunderts ist mit irgendwelchen Übersetzungen in Verbindung zu bringen. Die Biographien der meisten hier besprochenen Übersetzer spiegeln wider, daß die Betreffenden oft weniger aus Begeisterung als vielmehr aus Existenznot zum Übersetzen gekommen waren. Die Bedrängnis des Übersetzers und der Kampf der Verlage um die Leserschaft wurden wenig überraschend auch literarisch thematisiert.²²⁰ Schon die drei Voß

²¹⁷Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, S.344-354.

²¹⁸Zu den Zahlen vgl. Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 3, S. 432-432.

²¹⁹S. ebd., Bd. 2, S.533.

²²⁰So beispielsweise in Friedrich Wilhelm Hackländers *Europäischen Sklavenleben* von 1854, einer rührseligen Geschichte um die Nöte des Übersetzers von Harriett Beecher Stowes *Onkel Toms Hütte*: "der gewaltige Betroffenheitsschinken wurde überall sofort übersetzt, raubübersetzt gewissermaßen und anonym meistens auch, allein in Deutschland gab es viezig Übersetzungen, Dutzende sicher sofort in diesen ersten Jahren, in den Monaten schon nach Erscheinen"; Rolf Vollman, "Sklaven leben bei vollem Mond. Das unglückliche Schriftstellerleben des einst vielgelesenen Friedrich Wilhelm Hackländer", in: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 19, 24./25. Januar, *SZ am Wochenende*, S.II.

führten heftige Auseinandersetzungen mit ihrem ersten Verleger Cotta: letzterer ärgerte sich angeblich, daß die drei ihm den Shakespeare nicht für das sonst wohl übliche "Spottgeld" überlassen wollten, und es ist von "Lumpenhonorar" und Behandlung der Autoren als "Sklaven" die Rede.²²¹ Auch Schlegel hatte bekanntermaßen wiederholt Ärger mit seinen Verlegern. Geld stellte den ganz entscheidenden Faktor im Literaturbetrieb und damit auch im einsetzenden und von vielen kritisierten "Übersetzungsunwesen" dar. Übersetzen galt als "bequeme Methode", Bares zu machen - ein Vorwurf, dem sich fast alle Übersetzer ausgesetzt sahen. Man fürchtete zudem um die "Originalität des deutschen Geistes", die "Selbständigkeit" der deutschen Dichtung und darum, daß die "Theilnahme des deutschen Volkes für das Nationelle" abzustumpfen drohte.²²² Spätestens seit der Kritik Gotthold Ephraim Lessings an der engen Orientierung der deutschen Dramatik am französischen Vorbild und seiner Verteidigung Shakespeares²²³ hatte der Anteil an Übertragungen und Überarbeitungen aus dem Englischen allgemein stark zugenommen.²²⁴ Viele Kritiker und auch die Übersetzer und Herausgeber warfen sich, insbesondere wenn es um deutsche Shakespeare-Übertragungen ging, gegenseitig bloße Profitgier vor.²²⁵

Wie sehr schon kurz nach den Anfängen auch das Feld der Shakespeare-Übertragung von marktstrategischen Erwägungen geprägt gewesen sein muß, zeigt die Tatsache, daß der erste konjunkturelle Höhepunkt auf dem Buchmarkt von 1843 kurz auf das zeitliche Erscheinen der Übersetzungen von Voß, Schlegel-Tieck und Benda folgt. Danach kommt es erst einmal wieder zu einem Absinken der Zahl der Neuerscheinungen. Deutlicher wird dieser Zusammenhang in der zweiten Jahrhunderthälfte: der zweite Höhepunkt um 1868 mit dem 1879 erneut erreichten Spit-

²²¹ Heinrich Voß, "Briefe von Heinrich Voß and Friedrich Diez", S.18 u. 24.

²²²S. "Übersetzungen", in: *Phoenix. Frühlingszeitung für Deutschland*, Nro. 306, 1835. *Literaturblatt* Nro. 51, Montag 28. Dezember.

²²³Zu einem Teil geschieht dies auch in der *Hamburgischen Dramaturgie*; S. bspw. Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 15. Stück, *Lessing. Werke* Bd. 5. *Dramaturgische Schriften*, bearb. von Karl Eibl, Darmstadt 1996, S.300ff.

²²⁴Zum Paradigmenwechsel vom französischen zum englischen Vorbild, insbesondere auf dem Gebiet der Komödie s.a. Angela Hünig, "Das Soldatenstück des späten 18. Jahrhunderts: Annäherung an ein europäisches Genre durch den deutsch-englischen Vergleich", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer II*, hrsg. von Anke Detken u.a., (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 22), Tübingen 1998, S.97-122, hier S.99 u.104.

²²⁵Dingelstedts Kritik am "fabrikmäßigen Betrieb" wurde bereits an anderer Stelle zitiert. Auch Ulrici reiht sich in der Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft in den Tenor ein: "Die zahlreichen Shakespeare-Übersetzungen sind zwar größtenteils nur Versuche der Buchhändler, den Shakespeare-Enthusiasmus auch ihrerseits auszubeuten"; *Shakespeare's Dramatische Werke* von A.W. Schlegel und L. Tieck, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 1, Berlin 1867, "Allgemeine Einleitung", S.1-113, hier S.11. Die gleiche Vermutung äußert Carl Aßmann bereits sehr viel früher; S. "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer", Liegnitz 1843, S.9; Carl Abel äußert sich noch 1869 besorgt über die "Fluth von Uebersetzungen", "mit der besonders unsere deutsche Literatur überschwemmt wird". Er plädiert dafür, "zu hause" zu bleiben während des Übersetzens, das heißt, nicht zu verfremden, weil ansonsten die Gefahr einer Umnationalisierung auch der Denkungsart bestünde. Damit reiht er sich in die Nationalisierungstendenz ein; S. *Ueber Sprache als Ausdruck nationaler Denkweise*, S.26-27.

zenwert von 1843 fällt zeitlich genau zusammen mit dem Erscheinen der drei großen bei den drei derzeitigen Marktführern Brockhaus Meyer/Hildburghausen und Reimer erschienenen Sammelausgaben. Brockhaus und Hildburghausen/Meyer, die sich auch schon auf der Ebene des Konversationlexikons und zusammen mit Cotta und Göschen auf der der günstigen Klassikerausgaben (21/2 bis 7 Groschen) Konkurrenz gemacht hatten,²²⁶ traten nun auch mit ihren Shakespeare-Editionen und deren diversen Wiederauflagen in Wettstreit. Die Steuerung von Umfang und Intensität der deutschen Shakespeare-Rezeption durch den Markt sollte nicht unterschätzt werden.

So sehr nun, zumindest in den Anfängen, das aufmerksame Lesen Sache der Frauen gewesen war, blieb Shakespeare das gesamte 19. Jahrhundert hindurch eine zum Teil gegenüber dem weiblichen Geschlecht gar eifersüchtig verteidigte Männerdomäne. Im Zusammenhang mit Dorothea Tiecks Übersetzung war dieser Chauvinismus bereits in Erscheinung getreten; entsprechend auch das Erstaunen auf deutscher Seite - hier von seiten Gervinus und Simrock - darüber, daß im Mutterland des Dichters es auch Frauen erlaubt war, an der Shakespeare-Kritik teilzuhaben. In einer Besprechung der Abhandlungen von Rümelin, Benedix und Hartmann über den Shakespeare-Kult ist in einer einschlägigen Literaturzeitschrift von 1875 denn auch folgendes zu lesen:

Rümelin und Hartmann sind geistreich und blendend in ihrer Polemik und das große, zumal das weibliche Leihbibliothekspublikum, welches die tief innerlich lebendige, heiß pulsierende und doch unverwirrbar gesetzmäßige Lebenswahrheit der Shakespeareschen Kunst nicht zu fassen vermag, jubelt, daß so scharfsinnige Denker laut aussprechen und beweisen, was jene selbst schon schüchtern bei sich dachten, nämlich daß an dem Shakespeare doch eigentlich nichts Rechtes dran sei.²²⁷

Im Fortschreiten des Jahrhunderts dürften die Gründe für diese von männlicher Seite für sich in Anspruch genommene und auch in dieser Weise gesteuerte Rezeption zum Teil in der zunehmenden Idealisierung als besonders männlich identifizierter Qualitäten zu suchen sein: Kraft, insbesondere Schlagkraft, politisches Durchsetzungsvermögen und Machtinstinkt (als Übersetzung der vitalistischen Platitüde "tief innerlich lebendig, heiß pulsierende und doch unverwirrbar gesetzmäßige Lebenswahrheit") gewannen ungeheuer an Prestige. All diese meinte 'mann' bei Shakespeare in ausgeprägter Form gefunden zu haben - eine politische, vor allem aber männliche Lebensschule. Möglicherweise empfand man es mit zunehmender nationaler Empfindlichkeit aber auch als unpassend und unangenehm, die holde deutsche Weiblichkeit einem -nun doch-

²²⁶Siehe hierzu Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, Bd. 2, S.537.

²²⁷*Magazin für die Literatur des Auslandes*, No. 12, 1875.

englischen - und keinem deutschen - Genie zujubeln zu sehen. Frauen hatten sich in ihrem Leseverhalten, folgt man Kittler, für den Geschmack deutscher Autoren ja ohnehin schon zu sehr emanzipiert und wurden, nicht zuletzt von einigen der hier zu behandelnden Übersetzer, wie Wilbrandt, mit leichter, aber im Geschlechterverhältnis deutliche Wege weisender Kost in rauen Mengen versorgt. Man könnte fast vermuten, daß sich die weibliche Orientierung jenseits Shakespeares sogar bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als wirksam erwiesen hat, schaut man nur auf die verschwindend geringe Anzahl deutscher Shakespeare-Übersetzerinnen. Hier könnte eine gesellschaftlich konstruierte Genrespezifität vorliegen (auch von Calderon existiert nur eine Übersetzung aus weiblicher Hand aus dem 19. Jahrhundert), ganz sicher ist es aber der Fall, daß Klassiker bzw. kanonisierte Werke in ihrer repräsentativen Funktion eine nicht zu unterschätzende kulturelle Bedeutung haben, wichtig sind, ernstgenommen werden müssen, und ihre Übertragung daher, nach wie vor, Männersache ist.²²⁸ Es scheint andererseits ja so zu sein, daß Frauen seit den 50er Jahren zumindest auf dem Gebiet der leichteren Lektüre, was das Übersetzen angeht, deutlich auf dem Vormarsch sind.

²²⁸Ina Schabert stellt fest, daß es - zumindest mit Geltung für den englischen Sprachraum - aus eben diesem Grund weibliche Klassiker generell, also über den Bereich der Übersetzung hinaus, durch Abwesenheit glänzen; vgl. *Englische Literaturgeschichte* S.7. Hier müßten intensive Vergleiche, sowohl hinsichtlich der Genres, der zeitlichen Entwicklung als auch auf internationaler Ebene angestellt werden.

Die Tyrannei des Bestehenden ist eine kulturelle Selbstverständlichkeit, die man bekämpfen muß.

Peter Greenaway (1997)

3. Der "deutsche" Shakespeare: *Coriolanus*-Übersetzungen ab Mitte des 19. Jahrhunderts

In den Übertragungen der nächsten Rezeptionsphase geht es nicht mehr um die Suche nach Anregung, Erneuerung, Vermittlung und um großzügig angelegte universalistische Projekte, sondern um den Versuch der Konsolidierung der konstruierten nationalen Identität und um die Suche nach entsprechenden Identifikationsfiguren. Man verfiel dabei u.a. auf Shakespeare und einige seiner prominentesten Charaktere. Der Brite, anfänglich als genialer Häretiker mit Vorsicht genossen, dann als Stimulans und Beweger gewürdigt und benutzt, wurde jetzt in einem nächsten Schritt zum Gegenstand unkritischer, oft kultischer Verehrung. Es kam neue Bewegung in das Ringen um *den* deutschen Shakespeare. Mittlerweile dazugewonnene biographische und vor allem philologische Kenntnisse - das heißt in diesem Kontext vor allem neue Einsichten über den Originaltext - ließen eine Neuübertragung notwendig erscheinen. Bei der nun einsetzenden Entwicklung spielte die neugegründete Deutsche Shakespeare-Gesellschaft die zentrale Rolle. In ihren Jahrbüchern²²⁹ und in den anderen einschlägigen Organen wie dem *Magazin für die Litteratur des Auslandes*, den *Blättern für Literarische Unterhaltung* sowie in der Tagespresse fochten Fachleute und jene, die sich zu ihnen zählten, zähe Kämpfe um Interpretationen und Emendationen.

Weitaus dringlicher machte das Unterfangen der Neuübertragung allerdings die wachsende Unzufriedenheit mit dem romantischen Unterton und der vermeintlichen mangelnden Angepaßtheit der Schlegel-Tieck - Übersetzung²³⁰ an die Erfordernisse der deutschen Bühne, kurzum das Gefühl, die Übertragung könnte 'deutscher' sein. Allseits betonte man die "Stammverwandtschaft Shakespeares" mit den Deutschen²³¹ und seine "urgermanische Natur"²³² und der "call for a more definitive German Shakespeare" verdichtete sich.²³³ Als zusätzliches Stimulans jährte sich am 24. April 1864 der 300. Geburtstag des Dichters. Er wurde in Weimar mit der zyklischen Aufführung der Königsdramen *Richard II.* bis *Richard III.* unter der Leitung Dingelstedts feierlich begangen; dem Gedenken war die

²²⁹Bd. 1 erschienen 1865 (Georg Reimer), Berlin.

²³⁰Vgl. Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S.144.

²³¹Friedrich Bodenstedt, *William Shakespeare: Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen*, S.1.

²³²August Koberstein, "Shakespeare in Deutschland", S.3.

²³³Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S.144.

Gründung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vorausgegangen; das offizielle Gründungsdatum war der 23. April 1964. Hauptinitiatoren waren der Theaterdirektor Franz Dingelstedt und der Industrielle, Shakespeare-Liebhaber und Autodidakt Wilhelm Öchelhäuser.²³⁴ Hatte Franz Dingelstedt schon viele Jahre zuvor die Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft angeregt, so bedurfte es erst der Fähigkeiten und des Einflusses des praktischer veranlagten Wilhelm Öchelhäuser, den Gedanken in die Tat umzusetzen. Der erste Vorstand setzte sich zusammen aus den Leuten, die bis dahin an der Shakespeare-Pflege maßgeblich beteiligt gewesen waren: Prof. Dr. Friedrich Bodenstedt in München, Prof. Nicolaus Delius in Bonn, Generalintendant Franz Dingelstedt in Weimar, Prof. Dr. Ludwig Eckhardt in Mannheim, Hofrath Dr. Rudolf Gottschall in Leipzig, Schriftsteller Dr. Hans Koester in Weimar, Prof. Dr. Lemke in Marburg, Herausgeber und Buchhändler Dr. Friedrich August Leo in Berlin, Geheimer Hofrath Dr. James Marshall in Weimar, Generaldirektor Wilhelm Öchelhäuser in Dessau und Prof. Dr. Hermann Ulrici in Halle. Erster Präsident der Gesellschaft wurde Hermann Ulrici.²³⁵

Es wurden nun drei deutsche Gesamtausgaben der dramatischen Werke Shakespeares in Angriff genommen, die dann zwischen 1867 und 1872 zeitgleich erschienen.²³⁶ Pikanterweise wurden zwei von eminenten Mitgliedern der Gesellschaft geplant. Diese stand unter dem Zugzwang, eine als ihre offizielle anzuerkennen und herauszugeben, oder eine eigene zu veranstalten - der Plan bestand ohnehin. Man entschied sich für letzteres und begründete mit seiner Konzeption - Schlegel-Tieck korrigiert - eine langlebige Tradition. Sämtliche Ausgaben verstanden sich als Bühnenausgaben; eine weitere entscheidende Gemeinsamkeit war, über die Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft hinaus, die weitgehende Anerkennung der Autorität des Schlegel-Tieck-Textes,²³⁷ zumindest als Lesetext,

²³⁴Zu den Geburtswehen, zur Konstituierung und zur Geschichte s. vor allem Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Ein Rückblick anlässlich ihres 50jährigen Bestehens", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 49, 1914, S.1-96, hier S.1-13.

²³⁵Ebd., S.16.

²³⁶Die von Friedrich Bodenstedt betreute Ausgabe *William Shakespeare's dramatische Werke*. Übersetzt von Friedrich Bodenstedt, Nicolaus Delius, Paul Heyse, Hermann Kurz, Adolf Wilbrandt. Nach der Textrevision und unter der Mitwirkung von Nicolaus Delius. Mit Einleitungen und Anmerkungen hrsg. von F. Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig (Brockhaus) 1867-1872, erschien laut Stricker in friedlichem Wettbewerb mit der von der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen Ausgabe *William Shakespeares dramatische Werke nach der Übersetzung von August Wilhm Schlegel und Ludwig Tieck*. Sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet mit Einleitung und Noten versehen unter Redaction von Hermann Ulrici, 12 Bde., Berlin 1867-1871; s. Käthe Stricker, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950)", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1956, S.45-89, hier S.47. Die Ausgabe *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg.v. Franz Dingelstedt, 10 Bde., Hildburghausen (Bibliographisches Institut) 1867 hingegen entstand nach dessen Auseinandersetzung mit der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft; s. hierzu u.a. Wilhelm Schoof, "Dingelstedts Plan einer neuen Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1940, S.137-160.

²³⁷ S. Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S.145 ("retranslation effort") sowie Käthe Stricker, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen", S.48.

- eine Tendenz, die sich im weiteren Verlauf der Editions-geschichte noch ausprägen sollte. Überraschenderweise, denkt man an die Motivierung für die Neuansätze, sah sich auch nach dem Erscheinen der drei neuen Editionen zumindest der gesamte Schlegel-Tieck Text gegenüber den Neufassungen mehr als zuvor bestätigt. Nicht zuletzt diese Tatsache diene jetzt und später als Begründung dafür, diese und fast sämtliche der vorangegangenen Übertragungen als ledigliche Schlegel-Tieck-Verschnitte oder bestenfalls Nachbesserungen abzuqualifizieren. Das Vorurteil vom "Übersetzungseklektizismus"²³⁸ in der Folge auf Schlegel-Tieck wurde immer weiter kolportiert und somit zementiert. Spätestens ab der Mitte der 1860er muß man von einer Kanonisierung der an der Weimarer Klassik orientierten Fassung sprechen. Diese verlief allerdings gesteuert als bislang vermutet und es spielten neben dem wissenschaftlichen Prestige sowohl Gründe ideologischer als auch ökonomischer Natur eine beträchtliche Rolle.

Die bei der Bearbeitung der drei neuen Ausgaben beschrittenen Wege waren allerdings unterschiedlich. Am deutlichsten blieb die Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft unter der Redaktion von Hermann Ulrici dem 'Vorbild' verhaftet. Nur ein Teil der Dramen wurde neuübersetzt,²³⁹ die meisten wurden in erster Linie durch den Lexikographen Alexander Schmidt in größter Nähe zum Kanon lediglich korrigiert.²⁴⁰ Ambitionierter waren die Projekte der beiden Theaterpraktiker Franz Dingelstedt (ab 1864 Generalintendant des Weimarer Hoftheaters, der Hofoper in Wien ab 1867 und von 1870 bis zu seinem Tode 1881 Intendant des Wiener Burgtheaters) und Friedrich Bodenstedt, der u.a. das Meininger Hoftheater leitete. Die Kritik beider richtete sich hauptsächlich gegen die schlechte Spielbarkeit des komplexen, konzentrierten und unregelmäßigen, am Shakespearschen Duktus orientierten Schlegel-Tieck-Textes. Bodenstedt und Dingelstedt gehörten dem Münchener Dichterkreis an, einer Gruppe von Literaten und Übersetzern, die sich ab 1852 konstituierte, und die bis 1872 bestand - einem Zeitpunkt, an dem man in Deutschland zunehmend national ausgerichtet war. Die Münchener hingen zumindest anfänglich größtenteils dem romantischen Europäismus, der romantischen Konzeption von der deutschen Weltliteratur, bzw. Deutschlands geistiger Vermittlungs und Führungsrolle an. Als sich die politische Situation veränderte, verengte sich auch die Perspektive der Münchener. Es wurde am Bild des typisch deutschen

²³⁸Fritz-Wilhelm Neumanns, in: "Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus", S.454.

²³⁹Zu diesen gehören die Übersetzungen Dorothea Tiecks. So wird ihr *Coriolanus* ersetzt durch die Übertragung Georg Herweghs; s. *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 8, 1870; ihr *Macbeth* weicht der Version F.A. Leos, ebd., Bd. 12, 1871.

²⁴⁰Vgl. Hermann Ulrici im Vorwort zu *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 1, Berlin 1867, S.V-VIII.

Kosmopoliten zwar festgehalten, aber man berief sich nachdrücklicher auf die deutsche Überlegenheit, die dazu befugte und befähigte, auf literarische Eroberungszüge zu gehen. Die Bewegung ging weg von geistiger Hegemonie, Universalität und Kosmopolitismus hin zu "internationaler Expansion und nationaler Konzentration".²⁴¹ Am Beispiel von Georg Gottfried Gervinus, dem Historiographen der deutschen Nationalliteratur, wurde bereits aufgezeigt, daß mit dem wachsenden politischen Interesse an einem deutschen Einheitsstaat ein vitales Interesse an national geschaffenen, kulturellen Werten verbunden war. Die Übersetzungskonzepte des Münchener Dichterkreis blieben davon nicht unbeeinflußt. Auch gab es Konflikte und Auseinandersetzungen um das didaktische Ziel, die Deutschen zu eigenem Schaffen anzuspornen. Zugleich befürchtete man, was die metrische Sprache anging, zersetzende Einflüsse zu importieren. Entsprechend galt für Bodenstedt, Dingelstedt und viele der an ihren Ausgaben Beteiligten das Gesetz der deutschen Sprache als verbindlich. Es sollte zwar möglichst genau wiedergegeben werden, aber nur in dem Rahmen, den der "Genius der deutschen Sprache" erlaubte.²⁴² Dieser Ansatz zog ein zum Teil recht eigenmächtiges Vorgehen nach sich.

Das Ziel der Romantiker, möglichst viel, was dem zu übersetzenden Werk eigen war, mitanklingen zu lassen und zu vermitteln, wich also der Fokussierung auf die rein deutsche Seite.

3.1. Programm und Praxis in den drei Sammelübersetzungen (1867-1872)

Für die von Franz Dingelstedt initiierte und herausgegebene Ausgabe übersetzte Heinrich Viehoff (1804-1886) gleich mehrere Dramen, darunter den *Coriolanus*.²⁴³ Franz Dingelstedt war 1867 aus der Shakespeare-Gesellschaft ausgetreten. Grund für seinen Austritt war zum einen sein Wechsel nach Wien als Direktor der Hofoper. Schwerer wog allerdings, daß seine Interessen von Anfang an mit denen der Gesellschaft divergierten. Besonders mit dem ersten Vorstandsvorsitzenden Hermann Ulrici kam es zu heftigen Konfrontationen. In der eher literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeit der Gesellschaft sah Dingelstedt die Bühne zu wenig repräsentiert - diesem Mangel wollte er unter

²⁴¹S. Véronique de la Giroday, *Die Übersetzertätigkeit des Münchener Dichterkreises* (Athenaion Literaturwissenschaft 13), Wiesbaden 1978, S.14.

²⁴²Vgl. ebd., S.27.

²⁴³*Coriolanus*. Übersetzt von Heinrich Viehoff, in: *Shakespeare's dramatische Werke*. Hrsg. von Franz Dingelstedt, Bd. 8, Leipzig 1867. Desweiteren erschienen in seiner Übertragung *Heinrich V.* 1870, *Julius Caesar* 1869, *Titus Andronicus* 1868, *Heinrich VIII.* 1869, *Richard II.* 1867, *Heinrich VI.* 1867 und *Heinrich IV* 1867.

anderem durch seine Ausgabe Abhilfe schaffen. Bereits 1858 hatte er in *Studien und Copien* sein Konzept einer Übersetzung speziell für die Bühne unter dem Motto "Bühnendeutsch ist ein anderes wie das Uebersetzungsdeutsch" vorgestellt. Dies besagte in erster Linie, daß "mancher Reiz des Originals dem Sinn desselben, manche poetische Schönheit der Verständlichkeit geopfert werden" müsse.²⁴⁴ An den bereits existierenden Sammelübersetzungen kritisiert er sowohl ihre mangelnde Eignung für die Bühne als auch ihre Inkohärenz. Es herrsche in erster Linie "fabrikmäßiger Betrieb" und "ungleichartige Charakterlosigkeit".²⁴⁵ Den Romantikern, allen voran der Übertragung durch Schlegel-Tieck, warf er vor, sie wären undeutsch, und klagte sie an, schuld an der Anglisierung der deutschen Bühne zu sein und die Einrichtung der Shakespeare-Bühne als die einzig mögliche Form der dramatischen Darstellung eingeführt zu haben. Einmal festgestellt, daß es dem "heutigen deutschen Theater" "vor allen Dingen an der einheitlichen Unterlage einer gemeinsamen Übersetzung" mangle, galt es für ihn, daß Shakespeare zu "nationalisieren" und "zu nostrifizieren"²⁴⁶ sei. Allein konnte er dies nicht leisten. Also nahm er u.a. Kontakt zu literarischen Persönlichkeiten wie Georg Herwegh, Ferdinand v. Freiligrath und Karl Gutzkow auf. Sein etwas willkürliches Vorgehen und die zunehmenden Reibungen mit Hermann Ulrici und dem Vorstand, der von einer Neuübersetzung nichts wissen wollte, vereitelten jedoch diesen Plan.²⁴⁷ Letztlich waren also Wilhelm Jordan, Ludwig Seeger, Karl Simrock und Heinrich Viehoff mit von der Partie, die bereits abgelieferte *Coriolanus*-Übertragung von Herwegh verblieb in der Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft (dazu unten mehr). Genau der Vorwurf, den Dingelstedt vorangehenden Sammelübersetzungen gemacht hatte, traf auch ihn im Urteil der Nachwelt. Seine Übersetzung konnte sich trotz der dezidierten Orientierung auf die Bühne weder dort noch auf dem Buchmarkt halten, geschweige denn stellte sie eine Konkurrenz für die immer mehr an Breitenwirkung gewinnende Schlegel-Tieck-Ausgabe dar.²⁴⁸

In der von Friedrich Bodenstedt veranstalteten Ausgabe übernahm Adolf Wilbrandt die Übersetzung des *Coriolanus*²⁴⁹ und der Komödie *Much ado about*

²⁴⁴*Studien und Copien nach Shakespeare*, Pesth usw. 1958, S.23.

²⁴⁵Ebd. S.3.

²⁴⁶S. *Studien u. Copien* S. 15f. Dingelstedt fühlt sich allerdings bei dieser "akademischen", "barbarischen" Formulierung (nostrifizieren) selbst nicht ganz wohl in seiner Haut; s. ebd., S.5.

²⁴⁷Vgl. Véronique de la Giroday, *Die Übersetzertätigkeit des Münchener Dichterkreises*, S.30 und S.56.

²⁴⁸S. z.B. Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S.145, Käthe Stricker, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen", S.53 sowie Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.59; tatsächlich wurde die Hildburghausener Ausgabe vom Verlag sehr bald durch den von Brandl revidierten Schlegel-Tieck-Text ersetzt.

²⁴⁹*Coriolanus*. Übersetzt von Adolf Wilbrandt, in: *Wilhelm Shakespeares dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd. 11, Leipzig 1868.

nothing. Die Ausgabe erschien beim prestigeträchtigen Brockhaus-Verlag; ein Erfolg, der dem weniger konziliannten Dingelstedt versagt blieb. Beteiligt waren weitere eminente literarische Persönlichkeiten wie Nicolaus Delius,²⁵⁰ Otto Gildemeister, Georg Herwegh, Paul Heyse und Hermann Kurz. Bodenstedts nicht gerade bescheidenes Ziel war es, eine moderne, der Zeit angemessene und spielbare Version zu liefern und

alle früheren Kommentare und ästhetischen Abhandlungen über Shakespeare, die Bücher eines Gervinus, Kreyssig, Vischer, selbst Schlegel überflüssig [zu] machen, indem es den Sinn derselben kurzgefaßt in einer Einleitung zu jedem Stück gibt ... und den Unsinn wegläßt.²⁵¹

Auch Bodenstedt bedauert, daß die Übertragung durch Schlegel unvollendet blieb, sieht jedoch in der Fortführung durch Ludwig Tieck eine "sehr achtungswerthe Ergänzung", welche allerdings besonders in den von Dorothea Tieck übersetzten Stücken weit hinter Schlegel zurückbleibt.²⁵² Auch für Bodenstedt war die Orientierung am Genius der deutschen Sprache oberstes Gesetz. Er sieht in Shakespeare aber noch etwas anderes, und so sahen es seiner Ansicht nach auch die "Herolde und Bannerträger des germanischen Dichterkönigs", wie Wieland, Herder, Goethe, und Lessing:

Es überwältigte sie in dem Fremdlinge etwas was das größte heimische Genie sich nicht geben konnte: der energische Ausdruck eines mächtigen, frischen, gesunden Volksthums.²⁵³

Im gleichen Atemzug erwähnt er die 'Stammverwandtschaft' Shakespeares mit dem deutschen Volk und spricht vom "mächtige[n] Lebensodem", "der große Feuer anfacht und kleine Lichter ausbläst, alle schöpferischen Geister befruchtet und auf alle gesunden Naturen wohlthuend und kräftigend wirkt."²⁵⁴ Dies sind Tö-

²⁵⁰Von Nicolaus Delius stammt die Ausgabe *Shakespeare's Werke*, 7 Bde., Elberfeld 1854-1861, die auch den Übersetzern der drei Sammelausgaben als verbindliche Vorlage diente; zu Delius s. Michael Hiltcher, "Nicolaus Delius (1813-1888)", "Aus der Geschichte der deutschen Shakespeare-Forschung", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1989, S.286-397 sowie ders., *Shakespeares Text in Deutschland. Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. (Münsteraner Monographien zur englischen Literatur 12), Frankfurt a. M. usw. 1993.

²⁵¹Friedrich Bodenstedt, *Ein Dichterleben in seinen Briefen, 1850 - 1892*, hrsg. von Gustav Schenk, Berlin 1893, Brief vom 19. Dezember 1861, S.124.

²⁵²S. Friedrich Bodenstedt, , *Wilhelm Shakespeare: Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen*, in: *Wilhelm Shakespeares dramatische Werke*, Bd. 36-38, Leipzig 1871, S.IV.

²⁵³Ebd., S.II.

²⁵⁴Ebd., S.I.

ne, die stark an Gervinus, Simrock oder Friedrich Theodor Vischer²⁵⁵ erinnern, die eifrig daran arbeiteten, Shakespeare in die deutschen Reihen einzupassen und ihn, in ihren Augen durchaus legitim, weil deutschen Ursprungs, zum Maßstab in politischen, philosophischen und vitalen Dingen zu erheben. Der *Macbeth* ist von seiner Thematik und Situierung her das Stück, das den Emotionen der Genannten am meisten entsprach. Dazu mehr im Zusammenhang mit Bodenstedts Übertragung. Was aus den Worten Bodenstedts aber noch herausklingt, ist die bei ihm besonders ausgeprägte Distanz zum Wirken und Schaffen der Romantiker. Geprägt von den Geschehnissen des Vormärz und der anschließenden Reaktion im gleichzeitig zusammenwachsenden Deutschland, empfand er nicht nur den eng an Shakespeare orientierten Duktus des Schlegel-Tieck-Textes als anachronistisch, sondern auch den dahinter steckenden Geist. Letzteres machte er in der Einleitung zu seiner *Hamlet*-Übertragung besonders deutlich. War Hamlet im Zuge der romantischen Verklärung bei Hegel und Schlegel²⁵⁶ noch Inbegriff für die Unvereinbarkeit der empfindsamen Seele mit den brutalen Anforderungen der Realpolitik,²⁵⁷ und wurde durch Schlegel noch "denkerisch veredelt",²⁵⁸ so wurde Claudius bei Bodenstedt als Verkörperung des Realpolitikers zur erstrebenswerten Größe und der vermeintlich zaudernde Hamlet zum Versager.²⁵⁹ Tenor ist auch hier die Kritik an der Passivität und dem zu unrealistischen politischen Idealismus und Universalismus der Romantiker.²⁶⁰ Es wäre überraschend, sollte sich diese

²⁵⁵Vischer empfand die Wilbrandtsche Übertragung und die daran enthaltene Uminterpretierung des Protagonisten als "die beste von allen vorhandenen - die von Dorothea Tieck als ungenießbar"; s. *Shakespeare-Vorträge für das deutsche Volk*, hrsg. von Robert Vischer, 6 Bde., Stuttgart usw. 1899-1905, Bd. 6, Stuttgart 1889, S.13. Man kann ihm allerdings trotz vitalistisch-schwärmerischer Haltung eine gewisse Zurückhaltung bei der nationalen Vereinnahmung Shakespeares nicht absprechen.

²⁵⁶A.W. Schlegels enge Beziehung zu den Vordenkern der Romantik, die sich größtenteils als Kosmopoliten verstanden, soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß auch Schlegel Shakespeare lieber ganz auf der deutschen Seite gesehen hätte, wie u.a. aus einem Brief an Ludwig Tieck hervorgeht: "Ich hoffe sie werden in ihrer Schrift unter anderem beweisen, Shakespeare sey kein Engländer gewesen"; Zitiert bei Hansjürgen Blinn, *Shakespeare-Rezeption*, Bd. 2, Berlin 1988, S.64.

²⁵⁷S. Manfred Pfister, "Germany is 'Hamlet': The history of a political interpretation" in: *New Comparison* (1986), Bd. 2, *Hamlet at home and abroad*, S.106-127, hier S.111; s.a. Klaus Reichert, "Deutschland ist nicht 'Hamlet'. Bemerkungen zur 'Hamlet'-Übersetzung von Friedrich Bodenstedt", in: *Der Deutsche Shakespeare*, hrsg.v. Reinhold Grimm u.a. (Theater unserer Zeit 7), Basel usw. 1965, S.95-101.

²⁵⁸Klaus-Peter Steiger, *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption*, S.93.

²⁵⁹Vgl. Friedrich Bodenstedts Einleitung zu *Hamlet. William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd. 26, Leipzig 1870, S.IV-XIV. Goethe, voller Mitgefühl für die Zerissenheit des sensiblen Renaissance-Prinzen, und Ferdinand von Freiligrath, mit seiner beißenden Kritik an den "Hamletian German liberal intellectuals", die sich angesichts der verzweifelten Lage Deutschlands nicht zur Aktion durchringen konnten, markieren hier die beiden Pole; S. u.a. Wilhelm Hortmann, *Shakespeare on the German Stage. The twentieth century*, S.90ff.

²⁶⁰In welche Richtung diese Geisteshaltung sich weiterentwickelt läßt sich bestens am Beispiel Carl Schmitts und dessen Beiträgen wie die *Politische Romantik*, Leipzig usw. 1919 und *Hamlet oder Hekuba - Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Köln 1956 darlegen. Hier ist die Rede von dem, was die Romantik ausmacht, so von der "Passivität", "Wurzellostigkeit" und "Gesinnung der Intrigue", es wird entsprechend die Gleichsetzung des "Ewig-Weiblichen" mit der Romantik vor-

Grundstimmung nicht auf die Übersetzungen in der Bodenstedt-Ausgabe ausgewirkt haben. Das bedeutet auch, daß eine vom Schlegel-Tieck-Text deutlich unterschiedliche Version zu erwarten ist - etwas, das die bisher vorhandenen Kritiken und Einschätzungen nicht im geringsten vermuten lassen. Dies gilt gleichermaßen für die Ausgabe Dingelstedts.

Die Wilbrandtsche Übersetzung des *Coriolanus* zeichnet sich dadurch aus, daß der Charakter der im Original eher hybrid angelegten Hauptfigur eine Stilisierung zum edlen Helden mit idealen männlichen Tugenden erfährt. Auf der formalen Ebene kommt es zu einer drastischen Modernisierung und Popularisierung, vor allem durch die Mittel der Entrhetorisierung und Entpoetisierung. Diese Umakzentuierungen sind zum einen ideologisch motiviert, zum anderen entspringen sie konzeptionellen Überlegungen, wie beispielsweise einer bestimmten Vorstellung von an natürlicher Rede orientierter Bühnensprache. In diesem, wie auch in vielen anderen Punkten befanden sich Bodenstedt und Wilbrandt zumindest theoretisch auf einer Linie. Man versuchte sich eher in "charakteristischen Nachbildungen" wobei nicht Formtreue und wortgetreue Übersetzung an erster Stelle standen, sondern die Ausschaltung eventuell vorhandener kultureller Differenzen: im Vordergrund dieser Überlegung stand der vereinfachte Zugang für das deutsche Publikum.²⁶¹ Die Ablehnung der Romantiker und ihrer Ideen und Ziele nimmt hier ganz konkrete Formen an. Die Gewichtung liegt fast ausschließlich auf der Zielsprache, das Ausgangsidiom mit seinen verschiedenen Bedeutungsebenen und Besonderheiten formaler und inhaltlicher Art tritt nahezu verschwindend in den Hintergrund.

Dank des renommierten Verlages und der für damalige Verhältnisse durchaus illustren Übersetzer-gesellschaft war dieser Ausgabe zumindest auf dem Buchmarkt der Erfolg einiger Neuauflagen beschieden. Der vermeintlich besondere Zuschnitt auf das deutsche Theater verfehlte aber auch hier seine Wirkung.²⁶² Keine der Übersetzungen wurde in irgendeiner Hinsicht länger beachtet.

Dies läßt sich von der durch die Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen und durch Hermann Ulrici redigierten Ausgabe des Schlegel-Tieck-Textes nicht ohne weiteres behaupten. Die zweite, verbesserte Auflage erschien 1876. Daraufhin folgte eine Anzahl von immer wieder, allerdings nach veränderten Maßstäben, revidierten Neuaufgaben. Wie bereits erwähnt entstammt die hierin enthaltene Über-

genommen - und schließlich geht es um das "Hamlet-Problem" der deutschen Männer - mit der rühmlichen aber einsamen Ausnahme Bismarcks - , denen es nicht gelungen sei, das "Ewig-Weibliche aus ihrem Staat herauszuhalten". S. Nicolaus Sombart, *Die deutschen Männer und ihre Feinde*, S.31ff. sowie 351ff.

²⁶¹Vgl. Véronique de la Giroday, *Die Übersetzertätigkeit des Münchener Dichterkreises*, S.24-29.

²⁶²Vgl. auch Werner Habicht, "Shakespeare in nineteenth-century Germany", S.145.

setzung des *Coriolanus* der Feder des politisch stark engagierten Poeten Georg Herwegh²⁶³ (1817-1875). Die Konstellation Herwegh - Ulrici/Shakespeare-Gesellschaft ist in mehreren Hinsichten signifikant, weil hier politische und zum Teil damit verbunden, auch übersetzungstheoretisch konträre Positionen aufeinanderprallen. Herwegh, der feinsinnige emotionsgeladene Literat, während und nach seiner Studienzeit vornehmlich freiheitlich-national gesonnen, orientierte sich immer stärker nach links.²⁶⁴ Mit seinen *Gedichten eines Lebendigen* von 1840 hatte er schon früh große literarische Erfolge gefeiert.²⁶⁵ Die Sammlung bediente sowohl die vormärzlichen Sentimente und Hoffnungen als auch die nationale Stoßrichtung.²⁶⁶ "Stunde der Andacht" schließlich, von 1844 wurde zur wichtigsten Kampfschrift des Vormärz.²⁶⁷ Herwegh gehörte allerdings zu den wenigen, die in der Konsolidierung der Verhältnisse nach 1848 und in der Gestalt Bismarcks nicht die Erfüllung ihrer politischen Träume sahen. Vielmehr reagierte er mit Enttäuschung und Unverständnis.²⁶⁸ Er lebte fast ununterbrochen im Exil, vornehmlich in Frankreich und in der Schweiz, da er sich aufgrund seiner unnachgiebigen ideologischen Haltung und unterschiedlichster privater und politischer Kabalen mehrfach den Zorn der Autoritäten in allen Lagern zugezogen hatte. Mehrere Versuche einer Rückkehr nach Deutschland waren erfolglos. 1866 kam es zwar zur Amnestie, aber für Herwegh und Familie war damals das deutsche bereits ein zu kostspieliges Pflaster. Trotz des großen Einflusses, den er mit seinen Dichtungen immer wieder auf die politische Situation und die Arbeiterbewegung nahm, war er gerade von seiten der Dichterkollegen wie Heine oder Freiligrath starken Anfeindungen ausgesetzt. Immer wieder war er Gegenstand der Häme und Diffamierung durch Zeitgenossen, die ihm seinen Idealismus nicht abnahmen, ihm verübelten, dabei vor allem aber seine Erfolge neideten. Besonders seine späteren Lebensjahre waren gekennzeichnet von Konflikten und finanzieller Bedrängnis. Die Schillerstiftung, die u.a. Freiligrath mit einer recht großzügigen Pension ausgestattet hatte, reagierte auf Herweghs Bittschreiben nur sehr zurückhaltend und konnte sich erst sehr spät zu einer bescheidenen Unterstützung der Witwe durchringen. Dies verweist einmal mehr auf die notorische Verunsicherung der Bourgeoisie gegenüber der politischen Per-

²⁶³*Coriolanus*. Übersetzt von Georg Herwegh. *Shakespeare's dramatische Werke*. Nach der Übersetzung von A.W. Schlegel und L. Tieck, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 8, Berlin 1870.

²⁶⁴S. "Freiheit überall um jeden Preis!" *Georg Herwegh 1817-1875, Bilder und Texte zu Leben und Werk*. Bearb. von Ingo Fellrath und Heidemarie Vahl, Stuttgart 1992, S.25ff.

²⁶⁵Ebd., S.40ff.

²⁶⁶In besonderer Weise tat dies das "Flottenlied", das hymnisch den Bau einer deutschen Flotte und damit die deutsche Einheit unter Führung des einen Kaisers propagierte.

²⁶⁷Vgl. "Freiheit um jeden Preis", S.45.

²⁶⁸Vgl. die allerdings nicht ganz objektiven Kommentierungen der Werke und Sentenzen Herweghs durch dessen Sohn Marcel in: *Le centenaire de Georges Herwegh 1817-1917*, Paris 1917, S.33-36.

son Herwegh.²⁶⁹ So gilt auch für Georg Herwegh, daß in erster Linie die Geldnot ihn zum Übersetzen brachte. Vermittelt durch seinen alten Freund Dingelstedt kam um 1866 der Kontakt zu Hermann Ulrici und der Shakespeare-Gesellschaft zustande.

Hermann Ulrici, Prof. der Philosophie in Halle, Ästhetiker und Shakespeare-Forscher, versah das Amt des Präsidenten der Shakespeare-Gesellschaft von 1864-1875 und prägte deren Positionen maßgeblich mit. Ulrici stand vor allem für den theoretisch orientierten Zugang. Er war zudem Hauptrepräsentant der Richtung, die hinter jedem Stück eine zumeist politische Idee, ein patriotisches und moralisches Postulat vermutete und daher den Vorbildcharakter Shakespeares für das deutsche Wesen herausstrich. Zudem steht er für die wissenschaftlich-philologische Ausrichtung der Bemühungen der Shakespeare-Gesellschaft - der Hauptgrund für Dingelstedt, sich zu distanzieren, um seine Bühneninteressen u.a. mittels seiner eigenen Ausgabe intensiver verfolgen zu können. Weiteres verkündetes Hauptinteresse der Gesellschaft war die Verbreitung der Werke Shakespeares im deutschen Volk. Dazu gehörte gewissermaßen als Flaggschiff die Herausgabe einer eigenen deutschen Ausgabe, die für alle Seiten finanziell interessant sein mußte, und die vor allem die Mängel in der existierenden Schlegel-Tieck Ausgabe - keine Anmerkungen und Kommentare - beseitigte. Sehr schnell einigte man sich hier auf ein möglichst unverfängliches Vorgehen: eine Revision der Schlegel-Tieck-Ausgabe. Damit konnte man den Bodenstedtschen und Dingelstedtschen Bestrebungen gegenüber Selbständigkeit wahren, vermied die peinliche Situation mehrerer Konkurrenzveranstaltungen innerhalb der Gesellschaft, und vor allem stellte man nach den anfänglichen Gründungsschwierigkeiten²⁷⁰ den Ruf der jungen Gesellschaft nicht aufs Spiel: die Schlegel-Tieck-Ausgabe war bereits, so die offizielle Begründung, "teilweise als kaum übertreffbar" anerkannt und Shakespeare in ihrer Gestalt bereits ins "Bewußtsein der Gebildeten"²⁷¹ übergegangen. Besonders Öchelhäuser war dafür, durchweg an Schlegel-Tieck festzuhalten und keine Neuübersetzungen an-

²⁶⁹Die Begründungen, mit denen Herweghs Anträge jeweils abgelehnt wurden, entbehrten jeglicher Grundlage: "die Schillerstiftung war nun einmal keine Einrichtung der Arbeiterklasse"; so der Kommentar Bruno Kaisers, *Die Akten Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh*, hrsg. von Bruno Kaiser (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Deutschen Schillerstiftung Weimar 5/6), Weimar o.J., S.39.

²⁷⁰Die dänische Annexion Schleswigs hatte die Bildung einer starken nationalen Bewegung in Deutschland zur Folge. Dänemark wurde zumindest moralisch und propagandistisch von England unterstützt. Fünf Tage vor der Gründungsfeier, am 18. April 1864, hatten schließlich Preussen und Österreich vereint Schleswig unter gemeinsame Verwaltung genommen. Die Befürchtung der Gründungsmitglieder, es könnte falsch verstanden werden, gerade zu diesem Zeitpunkt ausgerechnet einen Briten zu feiern und mit der Gesellschaftsgründung zu beehren, war nicht ganz aus der Luft gegriffen, und man verhielt sich entsprechend vorsichtig. Vgl. Martin Lehnert, "Hundert Jahre Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.5, sowie Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.6.

²⁷¹Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.52.

zunehmen. Dafür war es allerdings zu spät, da Dingelstedt schon seit längerem mit Herwegh in Verhandlung stand. Dessen Übertragung sollte ursprünglich in Dingelstedts Ausgabe erscheinen, mit Billigung des Vorstandes hatte er Herwegh aber dann für die Gesellschaft verpflichtet. Der Grundsatz einer lediglichen Revision war damit durchbrochen. Es folgten bald langwierige Auseinandersetzungen hauptsächlich finanzieller Art zwischen dem Vorstand, Dingelstedt und Herwegh.²⁷² Dessen Übersetzung traf schließlich (1867) mit sechswöchiger Verspätung und ohne vereinbarten Kommentar und Einleitung ein. Hatte man ursprünglich erwogen, ihm auch die Übersetzung der restlichen Römerdramen zu übertragen, so war daran nicht mehr zu denken. Schon für den *Coriolanus* empfand die Gesellschaft die Kosten letztlich doch als zu hoch, und gleiche Konditionen, die Herweghs Bedingung waren, wollte sie nicht gewähren. Dingelstedt hatte von Anfang an die Position des Freundes eingenommen und fand bald für die Gesellschaft kein gutes Wort mehr. Folgendes ist einem Brief Dingelstedts vom 6. Mai 1867 an Freund Herwegh zu entnehmen:

Alles Vereins-Wesen und Vereins-Wirken ist mir zum Ekel geworden: ich scheide dieser Tage auch aus dem Vorstand des deutschen Bühnen-Vereins aus, und sobald mir möglich aus dem der Schillerstiftung. Wie viel unfruchtbare, undankbare Arbeit! Was für lederne, läppische Gesellen! Insonderheit die "Gelehrten" der Shakespeare-Gesellschaft, die Leos, Ulricis, Elzes u.a.m., sind mir mit ihrer unpraktischen, dabei von Selbstsucht, Eitelkeit und Eigensinn strotzenden Unnatur drei Jahre lang ein Pfahl im Fleisch gewesen. Mit Vergnügen lasse ich sie ihres Weges gehen - alle Jahre ein Jahrbuch, das nur diejenigen lesen, die es geschrieben, und eine "revidierte" Schlegel-Uebersetzung, ein aufgewärmter Schlegel also,- und gehe den meinigen, der Shakespearen von der Bühne herab, nicht durch Bücher illustrieren will.²⁷³

So unfair dieser pauschale Angriff auf die Gesellschaft sein mag, weist er doch auf zwei Punkte hin, die auch im Kreis der Verantwortlichen immer wieder für Konfliktstoff gesorgt haben: die anhaltende Auseinandersetzung zwischen Bühnenpraktikern und reinen Liebhabern auf der einen und den Theoretikern bzw. Gelehrten auf der anderen Seite und die bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichende Praxis des revidierten Schlegel-Tieck-Textes. Was für Dingelstedt und Herwegh letztlich den Ausschlag gegeben haben dürfte, war jedoch die wenig respektvolle Behandlung, die Rezensent, Überarbeiter und Kommentator Ulrici dem Manuskript Herweghs angedeihen ließ. Wie die drei

²⁷²S. hierzu auch Wilhelm Schoof, "Dingelstedts Plan einer neuen Shakespeare-Übersetzung", S. 137-160; Schoof dokumentiert hier sowohl den Briefwechsel mit der Gesellschaft als auch deren Anmahnungen der *Coriolanus*-Übertragung bei Herwegh; Vgl. Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.54ff.

²⁷³Abdruck eines Briefes an Georg Herwegh in der *Frankfurter Zeitung* vom 9. November 1911.

Voß sich schon vorwerfen lassen mußten, so empfand Ulrici Herweghs Observanz gegenüber den Eigenheiten des Originals als unpassend. Wie Ulricis vielzitierte philologische Ausrichtung einzuordnen ist, läßt sich bereits bei einem Blick auf sein Übersetzungskonzept - soweit vorhanden - erahnen:

Wir wollen den Engländer Shakespeare gleichsam entenglisieren, wir wollen ihn verdeutschen, verdeutschen im weitesten und tiefsten Sinne des Wortes, das heißt, wir wollen nach Kräften dazu beitragen, daß er das, was er bereits ist, ein deutscher Dichter, immer mehr im wahrsten und vollsten Sinne des Wortes werde.²⁷⁴

Dieser Schlachtruf des Vorsitzenden, der auch dazu dienen sollte, die Aktivitäten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft vor dem Hintergrund der politischen Geschehnisse ins rechte Licht zu rücken, zeigt in aller Deutlichkeit, wie groß die Kluft zwischen dem romantischen Übersetzungsverständnis und dem der Nachfolger wirklich ist. Und er zeigt auch den Wandel, dem der Begriff von Philologie in diesem Zeitraum ausgesetzt war: hier vermittelt er nicht mehr "die wahre Sucht, das Fremde und Ferne zu verstehen",²⁷⁵ hier geht es eher darum, Fremdes und Fernes zu eliminieren, bzw. es zu adaptieren und als deutsch zu deklarieren. Wenn also vom philologisch genaueren Umgang im Übersetzungswesen in der Folge auf Schlegel-Tieck die Rede ist, so ist diese Äußerung einzuschränken bzw. zu präzisieren. Eher ist tatsächlich davon auszugehen, daß die Möglichkeiten, die sicher um einiges größer waren als die der Vorgänger, in besonderer Weise, das heißt sehr restriktiv genutzt wurden. Wie sich Ulricis Verständnis von Philologie konkret äußert, wird unten anhand seiner Korrekturen des Herwegh-Textes aufzuzeigen sein. Insgesamt überrascht es nicht, daß die Liaison Shakespeare-Gesellschaft/Ulrici - Herwegh kein harmonisches Ende fand. Zusätzlich zum Herweghschen *Coriolanus* wurden in dieser Ausgabe acht der maßgeblich von Baudissin übertragenen Stücke von Hertzberg neuübersetzt (*Heinrich VIII.*, *Liebes Leid und Lust*, *Komödie der Irrungen*, *Die beiden Veroneser*, *Titus Andronicus*, *Troilus und Cressida*, *Ende gut, alles gut*, *Cymbeline*) und Tiecks *Macbeth* gegen die Version von Leo (s.u.) ausgetauscht. In den späteren Revisionen ging man dann dazu über, den gesamten Schlegel-Tieck-Text mit Korrekturen wiederherzustellen.

²⁷⁴"Jahresbericht", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 2, 1867, S.1-15, S.3.

²⁷⁵Friedmar Apel, *Sprachbbewegung*, S.152.

3.1.1. Heinrich Viehoff (1867)

In den folgenden Analysen werden die Textbeispiele aus I/9 nur cursorisch und hinsichtlich ihrer allgemeinsten Charakteristika und markantesten Abweichungen gestreift, um dann die zweite hier herangezogene Textpassage einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Wie bereits angekündigt, verlagert sich der Fokus in diesem Teil stärker auf Bedeutungsabweichungen und den Umgang mit den verschiedenen Erscheinungsformen von Isotopien und ihrem eventuell markierten Auftreten.

Heinrich Viehoff, Literaturhistoriker,²⁷⁶ Dichter, Übersetzer und hauptberuflich Lehrer, stellt eine eher unbekannte Größe dar, die den meisten gängigen Nachschlagewerken keine besondere Erwähnung wert ist.²⁷⁷ Die *Coriolanus*-Übersetzung Viehoffs ist hingegen von einigem Interesse für unsere Ausführungen, da sie distinkte Merkmale aufweist, die sich auch in anderen zeitgleich erschienenen Übersetzungen wiederfinden. Diese liefern deutliche Hinweise auf die bereits ausgemachten Tendenzen Stilisierung und Zieltextfixierung im zeitgenössischen übersetzerischen und literaturhistorischen Betrieb. In seinem im Shakespeare-Jahrbuch von 1869 erschienenen Beitrag "Shakespeare's Coriolan"²⁷⁸ widerspricht Viehoff der Deutung Hermann Ulricis, daß das Stück in erster Linie ein politisch motiviertes sei und den Kampf der Plebejer mit den Patriziern und die Entwicklung der Republik veranschauliche,²⁷⁹ und verengt den Blick, wie es für die Zeit ebenfalls symptomatisch ist,²⁸⁰ auf die charakterliche Außergewöhnlichkeit des Protagonisten:

²⁷⁶*Handbuch der deutschen Nationalliteratur*, 3 Bde, 1860; wie in den meisten anderen der zeitgenössischen Nationalliteraturgeschichten, so bei A. Vilmar, *Geschichte der deutschen Nationalliteratur*, Marburg usw. 1844 (21 Auflagen bis 1883), beginnt für Viehoff die Geschichte der deutschen nationalen Literatur mit der Bibelübersetzung des gothischen Bischofs Ulfilas (geb. 318).

²⁷⁷Immerhin widmet Wilhelm Kosch ihm einen kurzen Absatz; s. *Deutsches Literatur-Lexikon*, 4. Bde., Bern 1849-1858, Bd. 4, 1958, S.3120-3121. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, daß nach wie vor erhebliche Lücken bestehen, was die literarhistorische Aufarbeitung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts angeht. Sowohl die aktuelle Weiterführung des Goedeke, als auch die einschlägigen Theater- und Zeitschriftenbibliographien und Indexe (so beispielsweise Reinhart Meyer und Alfred Estermann) gelangen bisher über diese Schwelle kaum hinaus.

²⁷⁸*Shakespeare-Jahrbuch* IV, 1869, S.41-61.

²⁷⁹Ebd., s.S.42; S. Hermann Ulrici, *Shakespeare's dramatische Kunst: Geschichte und Charakteristik des Shakespearschen Dramas*, 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1847, S.628: "Die Hauptsache ist der Kampf der beiden entgegengesetzten Principien der republikanischen Staatsform: des aristokratischen und demokratischen."; vgl. ders., Einleitung zur Übersetzung Georg Herweghs in der Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 8, S.6.

²⁸⁰Friedrich Sengle weist mit Bezug auf Rückert auf die besondere Faszination hin, die "das übermenschliche Grosse, ja Grausame des geschichtlichen Helden" auf die Zeitgenossen ausübte; S. *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1952, S.172;

Nein, Coriolan selbst, sein Charakter und sein individuelles Geschick war dem Dichter die Hauptsache. (...) Er ist seinem innersten Wesen nach eine heroische Natur, ein Held wie Achilleus, erst in zweiter Linie ein Patricier, und erst in dritter Römer. Nicht eigentlich Stolz, wie man vielfach angenommen hat, auch nicht Ehrgeiz ist Grundzug seines Wesens, sondern eine edle Ruhmliebe, oder, richtiger gesagt, die aus dem Vollgefühl heroischen Muthes und unbezwinglicher Kraft entspringende Lust zu grossen Thaten, wie sie dem Heroenalter der Nationen eignet. Zu diesem ersten, erhabenen Grundzuge seines Charakters, dem Seelenheroismus, gesellt sich mildernd und verschönernd als zweiter ein humaner, edelmenschlicher: die Familienpietät, also Humanität gleichfalls in ihrer ältesten, naturwüchsigen Aeusserungsweise²⁸¹

Tragisch wird die Gestalt für Viehoff, wo sie sich durch ihren Heroismus und ihre Hingabe an das Patriziertum zur Maßlosigkeit fortreißen läßt, und die ihr eigene Familienpietät sie zur Umkehr bewegt und schließlich in den Untergang führt. Diese Deutung ist nicht neu, auffallend ist Viehoffs Apologie des Coriolan, die sich durch seinen gesamten Beitrag zieht. Entsprechend sind es nicht Defizite in dessen charakterlicher Disposition, die seinen Untergang herbeiführen, sondern seine letztliche Nachgiebigkeit und vor allem die historischen Umstände.²⁸² Viehoff - und damit steht er nicht allein - schätzt die Größe und das Heroische des Römers.

Inwieweit er Sensibilität für die Eigenheiten des Ausgangstextes zu zeigen geneigt, bzw. zu ihrer Übersetzung fähig war, und ob er sich an den Wünschen Dingelstedts für seine Bühnenversion orientierte und versuchte, diese in seiner Übersetzung umzusetzen, wird die Analyse erweisen.

Dafür spricht, daß in seiner Übertragung in der Dingelstedtschen Ausgabe der Text deutlich geglättet, d.h. syntaktisch normalisiert und entspannt ist. Die Zeilenfügung ist weitestgehend aufgehoben und formale Besonderheiten sind nur z.T. wiedergegeben - so nicht die Anapher in I/9,3-4, wohl aber die in I/9,16-17.²⁸³ Die Anredepronomina sind nicht ganz korrekt nachvollzogen: der Wechsel vom "Du" zum "Ihr" vonseiten des Cominius erfolgt bei Viehoff später ("Too modest are you", 53). Der dramatische Wechsel zuvor kommt damit zwar nicht zum Ausdruck, aber immerhin besteht scheinbar ein Gefühl für den Unterschied. Die Regieanweisungen behandelt Viehoff eher nachlässig. Er läßt in I/3,1 die "Low stools" aus (S.278) und für das "Flourish, trumpets-sound and drums" (I/9,65)

Vergleichbares findet sich bei Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus*, Stuttgart³ 1974 und Karlheinz Rossbacher, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Wien 1992.

²⁸¹Heinrich Viehoff, "Shakespeare's Coriolan", S.43-44.

²⁸²Vgl. ebd., S.45.

²⁸³*Coriolanus*. Übersetzt von Heinrich Viehoff, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Franz Dingelstedt, Bd. 8, 1867.

reicht ihm ein "Tompetenstoß" (S.295) Auffällig sind Wendungen wie "dem stinkenden Plebejer" (S.293 bzw. I/9,7), eine harte und negative Übersetzung für "fusty", oder "der dort ist das Streitroß, wir | Sind die Schabracke", als Übersetzung für "caparison" poetisch und im Vergleich mit vielen Vorgängern innovativ. (S.293 bzw. I/9,13). Mit "Drommet", "Gleißner" (S.294-295) und in leichter Variation auch mit "Wenn Stahl so weich wird wie Schmarotzerseide, | Dann deck' er fürder nicht des Kriegers Leib!" bleibt er in der Matrix Tiecks. Besonders auffällig sind jedoch folgende Passagen: "Die Krone dieses Kriegs trägt Cajus Marcius" für "this war's garland" (S.295 bzw. I/9,59) oder "Heil! Heil dir, Cajus Marcius Coriolanus!" für "Martius Caius Coriolanus" (S.295 bzw. I/9,65) Zusammen mit dem "Dank, Götter, daß ihr Rom d e n Helden schenktet!" für "We thank the gods|Our Rome hath such a soldier." (S.29 bzw. I/9,8-9) gesehen, schleichen sich hier Elemente ein, die in popularisierender Manier zu einer deutlichen Erhöhung der Hauptfigur beitragen. Auch in Tiecks Wendung taucht der Held auf, allerdings hält sie sich enger an die Vorlage und bleibt mit ihrem "Dank, Götter! | Daß unserm Rom ihr solche Helden schenktet" (S.26) allgemeiner.²⁸⁴ Zumindest Viehoffs zweifaches "Heil" (die Krone ließe sich auch aus dem römischen Usus durchaus ableiten) stellt ein Element der Bearbeitung, bzw. das Produkt gängigen, zeitgenössisch motivierten Sprachgebrauchs dar. Desweiteren auffällig ist Viehoffs Version der unmittelbar folgenden Stelle: "Doch hier beim Fest nahmst du nur einen Imbiß; | Du hattest schon vorher vollauf gespeist." (S.293 bzw. I/9,10-9). "Imbiß" stellt eine markante Modernisierung dar. Zudem werden hier aus einem Haupt- und einem Nebensatz zwei vollständige, voneinander unabhängige Sätze. Bei keinem der bisher untersuchten Beispiele ist der Bezug so klar aufgelöst. Ähnlich klärend geht Viehoff gleich darauf vor: "Ich that ja nur, | Wie ihr, so viel in meinen Kräften steht, | Wie ihr begeistert für mein Vaterland". Abgesehen davon, daß zwischen den Satzteilen sowohl grammatisch als auch semantisch eine engere Beziehung hergestellt wird, die die von Shakespeare gern und häufig gebrauchte offene Struktur und elliptische Qualität nicht übernimmt, fällt es bis dato niemandem ein "induc'd" mit "begeistert" zu übersetzen. Hier wird nationaler (deutscher) Klang intensiviert. Ähnlich interpretierend fällt seine Übersetzung des "Which to the spire and top of praises vouch'd | would seem but modest" mit "Was, durch des höchsten Lobes Glanz verklärt, | Noch anspruchlos erscheint" (I/9,24-25 bzw. S.294; vgl. die Gegenüberstellung Tieck-Petz) aus. Hier wird durch den stärkeren Gegensatz zum Vorangegangenen abermals erhöht.

²⁸⁴Es muß hier hinzugefügt werden, daß andere Ausgaben des Tieck-Textes mit "Dank Götter!|Daß unserm Rom ihr solchen Helden schenktet!", also auch hier eine Einengung auf Coriolanus vorliegt. Aber auch hier fehlt die Sperrung. So z.B. die im Weltbild Verlag erschienene von L.L. Schücking herausgegebene *William Shakespeare. Gesamtwerk Englisch und Deutsch*; 6 Bde., Augsburg 1996, Bd. 5, S.287.

Hervorzuheben ist, daß Viehoff die antithetische Struktur des Originals in den ersten 10 Zeilen nicht zur Kenntnis nimmt und die Antagonismus-Isotopie ausdünnert. Der Ausgangstext führt einen Teil des Gegensatzpaares am Ende der Zeile ein und beginnt die folgende mit dem zweiten: "and shrug | I'th end admire" (4-5), "be frightened | And, gladly quaked" (5-6), "hate thine honours | Shall say against their hearts" (7-8). Neben der wiederholten Betonung des Widerstreits wird hier zusätzlich erhebliche Spannung erzeugt. Tieck und Voß haben sich bemüht, diese Struktur mitzuübertragen - Voß noch vollkommener als Tieck (s.o.). Bei Viehoff nimmt sie sich hingegen folgendermaßen aus: "wo die Patricier | Aufhorchend beben und zuletzt bewundern" (hinzu kommt hier die Bedeutungsveränderung durch "Aufhorchend beben", die die dramatische Steigerung völlig aushebelt), "Wo edle Frauen erschrecken, und, entzückt | Vom Schrecken, weiter hören", "Dein Ruhm verhaßt ist, wider Willen ruft" (S.293). Hier opfert er dramatische Ausdruckskraft einer größeren Gleichförmigkeit des Textes.

Vorerst kann festgehalten werden, daß Viehoff in seinen Übersetzungen syntaktisch und inhaltlich entweder klare Trennungen vollzieht oder aber deutlich interpretierend engere Bezüge herstellt. Beide Vorgehensweisen dienen vor allem der Herstellung eines glatteren, für den deutschsprachigen Betrachter schneller durchschaubareren und damit zugänglicheren Textes. Gleiches gilt auch für die Modernisierungen. Die interpretativen Maßnahmen erfüllen zum größten Teil den Zweck, der Figur des Coriolanus mehr Majestät zu verleihen.

Das zweite ausführliche Textstück beinhaltet die zweite große Lobrede des Cominius in II/2,78-123. I/9 wiederholt sich hier insofern, als Coriolanus erneut gehalten ist, sich seiner Verantwortung zu stellen und sich zum Zeichen dessen von der politischen Versammlung feiern zu lassen. Und wieder sträubt er sich und demonstriert damit, daß er nicht gewillt und in der Lage sein wird, die an ihn gestellten Forderungen zu erfüllen. So verläßt er, bevor Cominius anheben kann, die Runde. Die Passage dient vor allem zur Vorführung des Martialischen. Cominius liefert nicht viel mehr als eine Aufzählung von Coriolanus' Kriegstaten - diese sprechen dann für sich. Durch den Vergleich mit Dingen (Planeten, Werkzeug, Instrument) und durch die Blutrünstigkeit kommt es zu einer "Entmenschlichung des Kriegshelden", zu einer Präsentation als "Tötungsinstrument", die vor allem, so Müller "gerade im Hyperbolischen der Rede die Inhumanität des übersteigerten Heroenkults" veranschauliche, also eine subtile Kritik Shakespeares an der unbedingten Heldenverehrung enthalte.²⁸⁵ Viehoffs Kommentare zur Figur des Coriolanus lassen vermuten, daß er für diese Kritik nicht empfänglich gewesen ist, bzw. nicht gewillt war, sie anzunehmen.

Hier zuerst Shakespeare:

²⁸⁵S. Wolfgang Müller, *Die politische Rede bei Shakespeare*, S.184-188.

Exit Coriolanus

MEN. Masters of the people,
 Your mutliplying spawn how can he flatter-
 That's thousand to one good one - when you now see
 He had rather venture all his limbs for honour 80
 Than one on's ear to hear it? Proceed, Cominius.

COM. I shall lack voice: the deeds of Coriolanus
 Should not be utter'd feebly. It is held
 That valour is the chieftest virtue and
 most dignifies the haver: if it be, 85
 The man I speak of cannot in the world
 Be singly counter-pois'd. At sixteen years,
 When Tarquin made a head for Rome, he fought
 Beyond the mark of others; our then dictator,
 Whom with all praise I point at, saw him fight, 90
 When with his Amazonian chin he drove
 The bristled lips before him; he bestrid
 An o' rpress'd Roman, and i'th' consul's view
 Slew three opposers; Tarquin's self he met
 And struck him on his knee. In that day's feats, 95
 When he might act the woman in the scene,
 He prov'd best man i'th field, and for his meed
 Was brow-bound with the oak. His pupil age
 Man-enter'd thus, he waxed like a sea,
 And in the brunt of seventeen battles since 100
 He lurch'd all swords of the garland. For this last,
 Before and in Corioles, let me say
 I cannot speak him home. He stopp'd the fliers,
 And by his rare example made the coward
 Turn terror into sport, as weeds before 105
 A vessel under sail, so men obey'd
 And fell below his stem: his sword, death's stamp,
 Where it did mark, it took; from face to foot
 He was a thing of blood, whose every motion
 Was tim'd with dying cries: alone he enter'd 110
 The mortal gate of th'city, which he painted

With shunless destiny, aidless came off,
 And with a sudden reinforcement struck
 Corioles like a planet. Now all's his;
 When by and by the din of war gan pierce 115
 His ready sense, then straight his doubled spirit
 Requicken'd what in flesh was fatigate,
 And to the battle came he, where he did
 Run reeking o'er the lives of men, as if
 'Twere a perpetual spoil, and till we call'd 120
 Both field and city ours, he never stood
 To ease his breast with panting.

MEN. Worthy man.
 (II/2,78-123)

Rhetorisch zeichnet sich die Passage durch "syntaktische Schwerpunktverlagerungen und Dissoziationen" sowie ihre elliptische Gedrängtheit und Gradationen aus. Diese lassen sie besonders geballt, bewegt und eindringlich wirken. Akkusativobjekte werden emphatisch vorangestellt ("Tarquin's self",) und in anakolutischen Konstruktionen das Subjekt besonders hervorgehoben ("His sword, death's stamp"). Weitere Stilmittel wie die Paronomasie ("sensibly", "senseless"), Paradoxa ("When he might act the woman in the scene | He prov'd best man i'th' field", "When with his Amazonian chin he drove | The bristled lips before him"; hier zusätzlich die Synekdoche "chin", "lips") und Oxymora ("His pupil age-man enter'd thus") tragen zur semantischen und klanglichen Dichte bei. Hervorzuheben sind insbesondere die durchgehend antithetischen Konstruktionen und der Einsatz des Enjambement, hervorgerufen primär durch die Polarität von Satz und Vers.²⁸⁶

Die Fassung Viehoffs weist erhebliche Veränderungen auf:

Men. Tribunen, wie kann eurem Volk, dem Laich,
 Wo unter tausend Eiern eines taugt,
 Der Mann wohl schmeicheln, der (ihr seht's) an Ruhm
 All seine Glieder lieber wagt, als daß er
 Sein Lob zu hören, Eins der Ohren leiht? -
 Cominius, sprich!

²⁸⁶Wolfgang Müller, dessen Analyse hier in den wesentlichen Punkten übernommen wurde, liefert hierfür folgende Beispiel: "he fought|beyonde the mark of others", "he drove|The bristled lips before him", "He bestrid|an o'erpress'd Roman", "Alone he ent'ered|The mortal gate, which he painted|With shunless destiny", "struck|Corioli like a planet"; s. *Die politische Rede bei Shakespeare*, S.185.

Blutrauchend, wie ein Todesgott, und steht
 Nicht still zum Athemschöpfen, bis wir Stadt
 Und Schlachtfeld unser nennen.

MEN.

Würr'ger Mann!

(HV,II/2,313-314)

Schon die ersten zwei Zeilen in der Rede Cominius' beinhalten mehrere Explikationen und Paraphrasen, die stark verändernd auf den Gesamteindruck wirken: "Kraft der Stimme", "Und Keiner" und "Großthaten" bringen eine Bedeutungsebene ein, die die Außerordentlichkeit, Ausschließlichkeit und den *virtus*-Diskurs bedienen. Wo Cominius' Äußerung aufgrund der Unverbundenheit wirkt, als stünde er noch unter dem nachhaltigen Eindruck dieser Taten, wird bei Viehoff durch die Verbindung mit "Und" ein Zusammenhang hergestellt, der diesen dramatischen Ausdruck zu einer geschlossenen durchformulierten Äußerung hin auflöst; auch hier also die Tendenz zur interpretierenden Vollständigkeit und Gebundenheit. Weder Tieck ("Mir fehlt's an Stimme. Coriolanus' Taten | Soll man nicht schwach verkünden.", S.40) Noch Voß ("Mein Laut versagt. die Thaten Koriolans | Darf man nicht schwach verkünden", S.222) ignorieren die Vorlage in diesem Ausmaß. Benda, bekannt für seinen Hang zur Paraphrase, zur Weitschweifigkeit, für sein Pathos und seine Distanz zur Textur der Vorlage wird diesem Ruf mit seiner Lösung zwar gerecht ("Die Stimme wird | mir fehlen; denn Coriolanus Thaten | erlauben nicht, daß schwach man davon spricht.", S.63) doch auch er enthält sich der Interpretationen Viehoffs. Mit der Übertragung der folgenden Zeilen füllt dieser eine weitere zentrale Isotopie auf: "Muth gilt in der Welt | Als erste Tugend und als höchster Schmuck | Des Mannes". Er bedient mit "höchster Schmuck", also dem Superlativ, die Außerordentlichkeitsebene, zugleich die auffälligste Varianz und sieht sich zudem genötigt, per "Des Mannes" zu explizieren. Diese Einschränkung ist bis dahin ebenfalls ohne Beispiel und kann durchaus als Hinweis auf eine gedankliche Disposition gesehen werden, die im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert - die Zeit der Renaissance der Heldenverehrung, der Männlichkeitsideale und des ausgeprägten Hanges zum Übermenschentum - weitverbreitet war. Viehoff entfernt sich hier nicht nur formal und stilistisch erheblich vom Text Shakespeares, er läßt Subtexte einfließen, die das Original nicht vorgibt. Ökonomisch operiert Viehoff, wo das Oxymoron "his pupil age | Man-enter'd thus" (97-98) wegfällt und die Antithese ausgedünnt wird. Was die bei Shakespeare ins Auge fallende Polarität von Satz und Vers anbetrifft, d.h. die Versgrenze liegt unmittelbar hinter dem Verbalteil des Satzes, so ist Viehoff nicht um getreue Übernahme bemüht. Tieck und Voß versuchen wenigstens einen Teil der Enjambements zu erhalten: Tieck: "da focht er | Voraus den Besten" (S.40),

"er jagte | Die bär't'gen Lippen" (S.41), "das er bemalt | Mit unentrinnbarm Weh" (S.41); Voß: "da beschritt | Er einen Römer" (S.222), "und färbt es | Mit sicherm Untergang" (S.223). Viehoff übernimmt keine der Stellen, macht sich das stilistische Mittel dafür aber an anderen zunutzte: "dann wiegt | Den Mann"(S.313), "schlug | Drei Feinde" (S.313), "dem Feigling machte | sein leuchtend Beispiel" (S.314), "und nahm | Nun rasch verstärkt" (S.314), "und steht | Nicht still" (S.314). Auch bei Voß und Tieck sind zusätzliche Enjambements dieser Art vorhanden. Der Punkt ist, daß Viehoff sich am weitesten entfernt. Auffallend abweichend ist schließlich auch Viehoffs Übertragung des gesamten letzten Drittels, Zeile 105-120. Die "Wellen vor dem Schiff" gibt es auch bei Voß (S.223) und Benda (S.64).²⁸⁷ Während diese aber in der Folge mit "so gehorchten ihm die Leute, | Und sanken seinem Steuer." (Voß, S.223), bzw. "so gehorchten Männer, | und sanken unter seine Ruder hin" (Benda, S.64) in Nähe zum Ausgangstext bleiben, liest sich Viehoffs "So taucht' und wich vor ihm der Feinde Schwall" zusätzlich poetisiert und erheblich großartiger. Merkllich geglättet und mittels der Auffüllung durch finite Verbkonstruktionen einer normalen Satzfolge angeglichen sind die sich anschließenden Zeilen: "Sein Schwert war, wo es auftraf, Todesstempel, | Er selbst ein Blutgebild von Haupt zu Füßen | Dem Todesröcheln nachscholl, Schritt auf Schritt." Was bei Shakespeare relativ unverbunden nebeneinandersteht und verschiedene Bezüge zuläßt ("took ... from face to foot, from face to foot | he was a thing of blood") ist hier zugunsten vollständiger Sätze mit klar definierten Einheiten und Aussagen aufgelöst. Tieck behält die Elliptik und die Offenheit der Konstruktion bei: "Sein Schwert, Todesstempel | schnitt, wo es fiel, vom Haupt zu Füßen nieder | Vernichtung war er; jeglicher Bewegung | Hallt Sterberöcheln nach." (S.41). Voß tut dies nicht in dem Maße, dafür hat seine Version eine andere Qualität: "Sein Schwert (des Todes Stempel) | Wo's prägte nahms hinweg. Von Kopf zu Fuß | war er ein blutig Werkzeug, deß Bewegung | Takt schlug zu Sterbender Geschrei." (S.223). Hier wird der klanglichen Dichte des Originals durch die Rhythmik und die Aneinanderreihung harter Konsonanten erfolgreich nachgeeffert; dieser Aspekt bleibt bei Viehoff völlig unbeachtet. Und sehr frei sind schließlich bei Viehoff auch die Zeilen 110-114 übersetzt. Sowohl die Metaphorik um "painted" als auch die sehr kraftvolle um "planet" fallen gänzlich heraus. Die popularisierende Substituierung durch "im Sturm" ist überraschend schwach, und vermutlich als Vereinfachung für den deutschen Rezipienten gedacht, der Nebenbedeutungen wie Krieg und Mars nach Viehoffs Dafürhalten wohl nicht unbedingt zu ergänzen vermag. Tieck pariert hier mit "Götterkraft" (S.41), Voß, noch am nächsten, mit "Stern des Unglücks", bei Benda findet sich "Planet" (S.63).

²⁸⁷Wieder eine Frage der verschiedenen benutzten Ausgaben: das vulgarisierte "waves" stammt von Rowe; vgl. *Coriolanus*, (*The Arden Edition*), S.175, Anm.105.

Resümiert man den Vergleich mit dem Original, Voß, Tieck und Benda bis hierher, so ergibt sich durchgehend das Bild eines merklich freieren Umgangs mit der Vorlage. Sprachlich orientiert sich Viehoff sehr viel stärker an der deutschen Syntax, was auf Kosten vieler stilistischer und rhetorischer Besonderheiten des Originals geschieht. In diesem Punkt folgt er vermutlich der Maßgabe Dingelstedts, Shakespeare 'einzudeutschen', bzw. ihn stärker den Erfordernissen der deutschen Bühne anzupassen.²⁸⁸ Diese Popularisierungen bleiben nicht ohne Konsequenzen für Aussage und Inhalt. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß Viehoff zudem in einem Maße eigene Wertungen und Dispositionen einfließen läßt, wie sie die hier zum Vergleich bislang herangezogenen Übersetzungen nicht aufweisen. So betont Viehoff in deutlicher Weise die männliche Größe und den heroischen Ausnahmecharakter der Hauptfigur.

Diese Stilisierung erzielt Viehoff vor allem durch den Einsatz von besonderen Ansatzwörtern bzw. lexikalischen und semantischen Isotopien, d.h. rekurrentem lexikalischem Material (Wörter, Phrasen) oder Wörtern, die ein und demselben semantischen Feld angehören.²⁸⁹

Die Isotopie, die im Textbeispiel am häufigsten auftaucht, ist der Superlativ - eine Mischform aus lexikalischer und semantischer Isotopie: die Begriffe sind allesamt lobpreisend, z.T. rekurrent, und zusätzlich superlativiert. Es ist anzumerken, daß sich diese Tendenz nicht auf Coriolanus beschränkt, sondern auch auf andere kämpferische Gestalten erstreckt, damit aber auf Coriolanus zurückwirkt. Aber zuerst einige Beispiele: Auf "höchster Schmuck" wurde bereits hingewiesen. Es folgen für "Beyond the mark of others;" (89) "stritt er voraus den Kühnsten", für "our then dictator | Whom with all praise I point at," (89-90) "Der Dictator | In jener Zeit, deß ich mit höchstem Ruhm | Und Preis gedenke" , für "He lurch'd all swords of the garland" (101) "Und riß ...| Die Siegespreise weg den besten Schwertern.". Bei Tieck und Voß nehmen sich diese Stellen folgendermaßen aus: "und erhebt | Zumeist den Eigner" (Tieck S.40), "und | Stellt obenan den Eigner" (Voß, S.222); "da focht er | Voraus den Besten" (Tieck, S.40-41), "Focht er voraus den andern" (Voß, S.222); "Der Diktator, hoch | Und groß gepriesen stets," (Tieck, S.41), "Der Diktator, | Den achtungsvoll ich nenne" (Voß, S.222) und "Streift er den Kranz von jedem Schwert" (Tieck, S.41), "raubt | Er jedem Schwert den Siegskranz." (Voß, S.223). Auch Benda bleibt in diesem Punkt unauffällig: "die

²⁸⁸Rudolf Gottschall erkennt an, daß Viehoff bestrebt ist, eine große Anzahl von "Härten" zu vermeiden, aber er bemängelt, "Daß an einzelnen Stellen, namentlich bei Viehoff, die Prägnanz des Shakspeare'schen Stils darunter leidet und eine Aufdröselung des Redestrumpfs in zu zahlreiche Vermaschen stattfindet,"; s. *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1968, Bd. 2, Nr. 28, S.438-442, hier S.439.

²⁸⁹Diese Isotopien sind Hauptbestandteil des theatralen Potentials (textinhärentes Potential zur dramatischen Ausgestaltung) eines dramatischen Textes. Zu diesem TP gehören ebf. Inversionen oder Offenheitsstellen verschiedener Art; s. hierzu Brigitte Schultze, "Highways, Byways and Blind Alleys in Translating Drama", S.179ff., sowie dies., "Russisch-deutsche und polnisch-deutsche Dramenübersetzung", S.515-538.

dem der sie besitzt, | die höchste Würde giebt;" (S.63); "der Dictator Roms - | deß ich mit Ruhm gedenk" (S.63) und "entwand er jedem Schwert in dem Gestürm | von siebzehn Schlachten seinen Siegerkranz" (S.63). Viehoffs Affinität zum Superlativ ist nicht zu übersehen.

Die interpretierende Verkürzung auf "Todesgott" für "as if | 'Twere a perpetual spoil" (120). (Bei Tieck, S.41, "Als folg ihm Mord und Tod", bei Voß S.223 "als ob | Es ew'ge Beute wär", Benda, S.64, "als ob | sie eine stete Beut' ihm wären" könnte auf Tiecks "Götterkraft" rekurrieren, geht an der hier intendierten Jagdmetaphorik allerdings ebenfalls vorbei. Auch dies ein Beispiel für die Art und Weise, in der Viehoff popularisiert. Wo er davon ausgeht, daß Verständnisprobleme beim deutschen Rezipienten auftauchen könnten, findet er eine simple und weniger riskante Lösung. Schließlich bedarf Viehoffs "Eichenkrone" (S.313) des Kommentars. Schon hinsichtlich der ersten Passage ("Krone dieses Kriegs") wurde die Vermutung einer zeitspezifischen Popularisierung angestellt, die sich hier zu bestätigen scheint. Alle Vorgänger (einschließlich Fick) optieren für "Eichenkranz", respektive "Eichenlaub" (Voß), keiner für "-krone". In dem Kontext, in dem diese Wendung von Viehoff gebraucht wird, und auch aufgrund der Repetition, ist sie markiert. Es handelt sich bei dieser speziellen Ehrung nicht um eine *corona triumphalis* im eigentlichen Sinne - diese bestand aus dem Lorbeerkranz, ggf. einer goldenen Krone²⁹⁰ - sondern tatsächlich um eine Bekränzung mit Eichenlaub, die Coriolanus verliehen wurde, weil er in der kriegerischen Auseinandersetzung mit Tarquinius einem römischen Soldaten das Leben rettete. Indem Viehoff die Würdigung der rettenden Handlung zu einer 'Krönung' hochstilisiert, verleiht er dem Feldherrn abermals mehr Größe als im Original vorgegeben und verwischt den beträchtlichen Unterschied.

3.1.2. Adolf Wilbrandt (1868)

Adolf Wilbrandts Fassung zeichnet sich ebenfalls durch recht große Freiheit aus, vergleicht man sie mit dem ersten Übersetzerblock. Eine Parallele zu Viehoff besteht auch in seinem Versuch der positiven Stilisierung der Hauptfigur, auch hier herbeigeführt durch rekurrentes Textmaterial, allerdings in zum Teil anderer Weise als bei seinem Zeitgenossen. Und es gibt zusätzliche Besonderheiten, die weitere Schlüsse auf die veränderte Übersetzungspraxis in der zweiten Jahrhunderthälfte zulassen. Wie weit er sich auf sprachlicher und stilistischer Ebene vom Original - und auch von der Version Tiecks entfernt, wurde in dem

²⁹⁰Hierbei handelt es sich um für die Übersetzer durchaus zugängliches Wissen, wie ein Blick in Johann Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle usw., 1732-1754, 69 Bde., Bd. 45, 1745, Trap - Tz, erweist.

mehrfach erwähnten Artikel bereits dargelegt. Sein Hang zu Popularisierung durch Entrhetorisierung, mithin zur Umgangssprache²⁹¹ wurde u.a. mit seiner persönlichen Auffassung von Bühnensprache begründet. Dokumentiert ist diese Haltung durch eine Direktive, die er seinem Hauptdarsteller Emerich Robert anlässlich seiner *Coriolanus*-Inszenierung am Wiener Burgtheater (Mai 1886) gibt:

Ich zeigte ihm meine Abneigung gegen diese wie gegen jede Rhetorik, und wie sehr ich seine Rückwendung zur Unmittelbarkeit, zur Natürlichkeit und Schlichtheit wünschte.²⁹²

Auch seine politische Einstellung nahm Einfluß auf seine Konzeption. Letztere wurde insbesondere für modernisierende Vereinheitlichungen wie das durchgehend gebrauchte bürgerliche "du", sowie für die versuchte Umbewertung der Hauptfigur zum herausragenden Helden verantwortlich gemacht: Adolf Wilbrandt war glühender Nationalist und spätestens ab 1865, mit dem Einmarsch in Holstein und dem Austritt aus dem Deutschen Bund, ein ebensolcher Verehrer Bismarcks. Dieser verkörperte für ihn fortan die durchschlagende Kraft, die zur Einigung Deutschlands vonnöten war.²⁹³ Sein dramatisches wie auch sein Prosawerk - beide recht umfangreich - zeichneten sich durch epigonales Vorgehen, durch teilweise recht schwüle, aber idealistisch verbrämte Schwärmereien und vor allen Dingen durch einen ausgeprägten Männlichkeitskult und Blut und Boden-Rhetorik aus.²⁹⁴ Der Konnex zwischen letzterer, zwischen Vitalismus, Kampf (bzw. Gewalt und Sozialdarwinismus) und nationalem Eifer, wie er sich in der geistigen Haltung Wilbrandts und schließlich in seinen literarischen Produkten äußert ist ein sehr enger,²⁹⁵ und Wilbrandts Produkte bieten in diesem Punkt ein Beispiel *par excellence* für die dominanten Diskurse der 2. Jahrhunderthälfte. Wenige haben es vermocht, geistigen und emotionalen Strömungen des Bürgertums im ausgehenden 19. Jahrhundert so publikumswirksam Ausdruck zu verleihen wie Wilbrandt. Entsprechend unpopulär war er bereits einige Jahrzehnte später.

Wie Viehoff ist Wilbrandt der Auffassung, daß Shakespeare nicht im entferntesten daran gedacht habe, aus "dieser echten Charaktertragödie ein politisches Drama zu machen".:

²⁹¹Zu Wilbrandts Verwendung von Redundanz und Paraphrase als Hauptverfahren seiner modernisierenden und popularisierenden Übertragungsweise s. besonders Fritz-Wilhelm Neumann, "Shakespeare- Dorothea Tieck - Adolf Wilbrandt: *Coriolanus* auf der Datenbank: Neue Wege der Übersetzungsanalyse", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I*, hrsg. von Bärbel Fritz u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), Tübingen 1997, S.155-172.

²⁹²Adolf Wilbrandt, *Erinnerungen*, Stuttgart usw. 1905, S.25.

²⁹³Vgl. Angela Hünig, "Coriolanus in Wien, ", S.129 sowie S.140-143.

²⁹⁴S. ebd., S.141.

²⁹⁵Vgl. hierzu Gunter Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, Stuttgart 1971.

Im "Coriolan" ist es geradezu die m ä n n l i c h e K r a f t, die in ihrer einseitigen Größe dichterisch verherrlicht und tragisch gebrochen wird.²⁹⁶

Nicht Coriolanus' Unfähigkeit zur Mäßigung und sein hybrides Ehrgefühl²⁹⁷ sind demnach für seinen Untergang verantwortlich, sondern die Unvereinbarkeit seiner "absolute(n) Männlichkeit" mit "anderen Kräften". Für Wilbrandt ist Coriolanus die Verkörperung des Helden schlechthin: die "Kraft der männlichen Natur in ihm" ist "gewaltig". Nicht einer "eiteln Seele" entstammt das, was ihn dem Ruin entgentreibt, "sondern dem rücksichtslosen Wahrheitstrieb eines vulkanischen Gemüths entquillt" es, einer "entfesselten Elementargewalt".²⁹⁸

Nicht nur die verbale Geste des Vitalismus deutet sich hier an, denn wie bei Viehoff, so muß auch bei Wilbrandt und vielen der Zeitgenossen²⁹⁹ die Sensibilität für den Charakterzwiespalt der größeren Attraktivität der männlichen Kraftnatur und Ausnahmegestalt weichen: Spätestens seit Nietzsche war das ausgehende 19. Jahrhundert für das Außergewöhnliche und den "Übermenschen" sensibilisiert. Letzterer hatte den Traum von einer menschlichen Existenz, "die mehr sein will als das, wofür sie sich hält oder meint, gehalten zu werden", populär gemacht.³⁰⁰ Mittels dieser Deutung und eines ästhetischen Postulats, das zugleich einen Blick auf seine religiöse Disposition erlaubt ist es Wilbrandt möglich, sich trotz dezidiert und betont bürgerlicher Gesinnung, etwaiger politischer oder moralischer Bedenken zu entledigen und seiner Begeisterung freien Lauf zu lassen:

Aber die Größe dieser und ähnlicher Tragödien ist, daß sie weit über den Standpunkt der gewöhnlichen Moral hinausheben; daß sie uns die Welt, die oft so peinliche Fragen an unser Gewissen stellt und auf unsere sittliche Kritik so unerquickliche Erregungen ladet, für eine Weile als einen wunderbaren Schauplatz höchster Affecte erscheinen läßt, deren Verantwortung die unsichtbare Gottheit übernimmt, die Sittliches Aesthetisches und Elementares mit leisem Finger durcheinanderschüttelte.³⁰¹

²⁹⁶Adolf Wilbrandt in der Einleitung zum *Coriolanus*, in: *William Shakespeares dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd. 11, 1868, S.IV-V.

²⁹⁷Vgl. hierzu vor allem Martin Brunkhorst, *Shakespeares "Coriolanus"*, S.12, sowie Werner von Koppenfels, "Die Römerdramen", in: *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert, S.567-593, hier S.589-593.

²⁹⁸Einleitung zum *Coriolanus*, S.V-VIII. Gleiches gilt auch für das *Macbeth*-Verständnis (s.u.).

²⁹⁹Man vergleiche die Ausführungen Friedrich Theodor Vischers in *Shakespeare-Vorträge*, Bd. 6, Stuttgart usw. 1905, S.177ff., wo u.a. von der "ungeheuren Granithärte seiner Mannheit" die Rede ist.

³⁰⁰S. Norbert Reichel, *Der Traum vom höheren Leben. Nietzsches Übermensch und die Conditio humana europäischer Intellektueller von 1890 bis 1945*. Darmstadt 1994, S.6

³⁰¹*Coriolanus*, Einleitung, S.VIII.

Zunächst zu Textbeispiel Nr. 1) mit seinen augenscheinlichsten Besonderheiten: Wie Viehoff löst Wilbrandt die Zeilenfügung auf. Sein Text wird dadurch gleichförmiger und im Rhythmus einheitlicher. Hinsichtlich besonderer Verkürzungsstrategien bleibt er, wie Viehoff auch, unauffällig. Beide neigen eher dazu zu klären, ggf. zu paraphrasieren und finite Satzkonstruktionen zu gebrauchen. Wenn auch nicht in dem Maße wie bei Benda, hat das zwar einen leichten Zuwachs zur Folge, dieser wird jedoch durch die gebundenere Rede aufgefangen. Die Anaphern Shakespeares (3-4 u.16-17) gibt er nicht wieder. Er entfernt sich hier offenbar ganz bewußt von der Vorlage, da sich dieses Verfahren wiederholt. Am weitesten geht er damit in II/3,111-123 (s.u.). Bei der Übertragung markanter Stellen bleibt er überraschend nah an Viehoff, bzw. an Tieck. Er optiert gleichermaßen für "das stinkige Volk" (S.30), "die Schabracke" (S.30), für "Gleißen" (S.31) und mit leichter Abweichung für die Interpretation "Wenn Stahl so weich wird wie | Des kriechenden Höflings Seide, nun so laßt | Die Seid' als Panzer dienen" (S.31-32). Man kann davon ausgehen, daß die Übersetzer nicht nur Schlegel-Tieck kannten, sondern sich auch durchaus gegenseitig zur Kenntnis nahmen. Hier wie eigentlich durchgehend wird auch die modernisierende, umgangssprachlich orientierte Diktion Wilbrandts spürbar.

Bereits die ersten zwei Zeilen seiner Fassung sind notorisch: "Erzähl' ich dir dein heut'ges Tagewerk, | Du würd'st nicht glauben, Mann, was du gethan!" (S.30). In Einklang mit Wilbrandts betontem Ignorieren der Standesgrenzen bekräftigt der Zusatz "Mann" die beinah kumpelhafte Anerkennung Cominius' und bedient den zugrundeliegenden Tenor: Kampf - und eigentlich alles, was wichtig ist - wo er/es sich für Wilbrandt notwendiger- und natürlicherweise abspielt: unter Männern.³⁰² Ähnlicher Programmatik entspringen Zusätze wie in der Übersetzung der Zeile 53, "Too modest are you" mit "Allzu bescheiden, Freund" (S.32). Ein weiteres Beispiel findet sich in I/6, wo das von Titus Lartius respektvoll geäußerte "Worthy Sir, thou bleed'st;" (15) zu einem simplen "Du blutest, Freund" (S.24) wird. Gleiches gilt für Wilbrandts Verwendung der Vornamen unter den Kämpfern. So heißt es nicht "Lartius", wie bei Shakespeare, sondern "Titus".

Schließlich gehört in diesen Bereich die durchgehende Verwendung des "du". In diesem Punkt geht bis dahin nur Benda ähnlich vor. Auf die dramatischen Signale, die durch diese Vereinheitlichung in I/9, III/1 und vielen anderen Szenen unterbleiben, wurde bereits in Teil I ausführlich hingewiesen: nicht nur die Affektgeladenheit bestimmter Situationen wird entschärft, die gesamte Ebene der Antagonismus-Isotopie wird merklich ausgedünnt. In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, daß Wilbrandt die durchgehend antithetische angelegte Dramaturgie der ersten zehn Zeilen dieser Passage noch stärker aufweicht als

³⁰²Vgl. hierzu Angela Hünig, "Coriolanus in Wien", S.141ff.; für Wilbrandt galt Mannheit gleich Kämpfen und Kämpfen gleich Werden.

Viehoff. Er ignoriert nicht nur die Enjambements, die die Gegensatzpaare voneinander trennen. Er nimmt zudem grammatische Umformungen vor, wie beispielsweise in der Übertragung von "shall mingle tears with smiles" (3) durch "In Thränen lachen soll". Die Antithese "tears" - "smiles" wird insofern aufgeweicht, als sie nicht mehr durch zwei gleichberechtigt nebeneinanderstehende Satzteile getragen wird, sondern durch attributiv verwendetes Nomen und Verb [Tieck: "Trän und Lächeln mischen" (S.26), Voß: "zu Thränen Lächeln mischt" (S.200)]. Wilbrandt nimmt aus programmatischen Erwägungen ästhetischer und ideologischer Natur heraus in Kauf, maßgeblich bedeutungskonstituierende Elemente des Stückes zu verändern. Zielkultur und funktionelle Aspekte rücken in den Vordergrund der übersetzerischen Handlung. Die Abweichungen in Wilbrandts Version sind auf den ersten Blick nicht so augenfällig wie bei Viehoff, wirken jedoch nicht weniger bedeutungsverändernd:

MEN. Nun, ihr Volksvertreter?
Wie kann er eurem wimmelnden Haufen schmeicheln -
Von dem er tausend aufwiegt - wenn ihr seht,
Eh, wagt er alle Glieder für den Ruhm,
Als eins von seinen Ohren, ihn zu hören? -
Cominius, sprich.

COM. Mir wird's an Stimme fehlen;
Des Coriolanus Thaten sollten nicht
So schwach verkündigt werden! - Wie man sagt,
Ist Muth die erste Tugend und verleiht
Mehr Werth als alle. Ist es so, dann wiegt
Den Mann, von dem ich red', in aller Welt
Kein Einzler auf. Mit sechzehn Jahren, als
Tarquinius Rom bekriegte, focht er schon
Mit unerhörtem Muth. Hier unser edler,
Ruhmwürdiger Dictator sah ihn kämpfen,
Wie er die bärt'gen Lippen vor sich hertrieb
Mit seinem Amazonenkinn. Er stellte
Sich über einen hingeworfnen Römer
Und schlug drei Gegner vor des Consuls Augen;
Tarquinius selber stürzt' er auf das Knie.
An jenem Tag - wo auf der Bühn ein Mädchen
Er hätt spielen können - zeigt' er sich
Als bester Mann im Feld, und ward zum Lohn
Mit Eichenlaub bekränzt. So männlich schon
Im Knabenalter, wuchs er wie ein Meer;

Betrog, in siebzehn Schlachten, alle Schwerter
 Um jeden Kranz. Doch dieses letzte, das
 Er vor und in Corioli gethan,
 Das preis ich nie genug! Er warf der Flucht sich
 Entgegen, und sein hohes Beispiel machte
 Den Feigsten ihre Furcht zum Scherz. Wie Binsen
 Vor einem Schiffskiel wichen ihm die Menschen
 Und sanken hin. Sein Schwert, des Todes Hammer,
 Fiel nur und traf. Er schien von Haupt zu Fuß
 Geronnen Blut, und jedem Schritte hallte
 Ein Sterberöcheln nach. Er drang allein
 Ins todgewisse Thor der Stadt; er zeichnet's
 Mit des Verderbens Zeichen; bricht heraus,
 Ohn' alle Hülfe - und mit plötzlicher
 Verstärkung schlägt er dann Corioli
 Unheilsplaneten gleich. Sein ist nun alles; -
 Da trifft auf einmal neues Schlachtgetöse
 Den wachen Sinn; sogleich belebt sein Muth,
 Sich selbst verdoppelnd, sein ermattet Fleisch,
 Und in die Schlacht enteilt er. Dampfend schreitet
 Er über Menschenleben hin, als ginge
 Der Mord auf seinen Fersen; und bis Stadt
 Und Schlachtfeld unser war, blieb er nicht stehn
 Um nur die Brust durch Athmen zu erleichtern.

MEN. Herrlicher Mann!

(AW,II/2,48-49)

Wilbrandt ist hier bestrebt, zumindest die Versenden wiederzugeben. Die Enjam-
 bements, die durch die Versenden direkt nach dem Verbalteil entstehen, sind fast
 vollständig erhalten. Die Folge ist eine Ausweitung auf 43 Zeilen gegenüber 41
 bei Shakespeare (Viehoff 42). Wie frei er in anderen Hinsichten übersetzt,
 veranschaulichen die ersten Zeilen. Menenius einleitendes "Nun-" (S.48)
 präludiert deutlicher als "Masters of the people" (78) die Abwertung und Ironie in
 den darauffolgenden Worten. Charakteristisch für seine Übersetzungsweise sind
 die sich anschließenden Zeilen: "Wie kann er eurem wimmelnden Haufen
 schmeicheln | Von dem er tausend aufwiegt" (S.48). Die disjunkte Syntax des
 Originals ist in eine klare Folge aufgelöst, die gesamte Konstruktion vereinfacht.
 Die affektische Qualität weicht insgesamt dem Eindruck reflektierter Verachtung.
 Der letzte Teil schließlich zeigt eine der auf den ersten Blick unaufdringlichen,
 aber sehr wirkungsvollen Interpretationen Wilbrandts: "Von dem er tausend

aufwiegt" für "That's thousand to one good one" (79). Personalisierungen wie diese, in denen eine eher allgemein gehaltene Äußerung zum Vorteil der Hauptfigur umgedeutet oder zumindest klarer bezogen wird, kommen häufig vor, so auch in I/9, : "Rome must know | the value of her own" (20-21) wird geklärt zu "Rom muß wissen, | Was es an dir besitzt" (S.31). "His pupil age | Man-enter'd thus," (98-99) ist verkürzt zu "So männlich schon | im Knabenalter" (S.49) und gehört damit eher in den Bereich der Uminterpretierungen. Viehoff kürzt hier auf "Gereift zum Mann" (S.313) und läßt damit die Antithese gänzlich herausfallen. Bei Wilbrandt bleibt sie, wenn auch abgeschwächt, erhalten, verliert aber durch die Umkehrung den Steigerungs- und damit an dramatischem Effekt. "Wie er die bärt'gen Lippen vor sich hertrieb | Mit seinem Amazonenkinn." (S.49) als Ersatz für "When with his Amazonian chin he drove | The bristled lips before him;" (91-92) führt zum gleichen Resultat. Der zweite Teil klingt in dieser Lösung sehr verhalten aus, und der Text wird rhetorisch unauffälliger als das Original - wie gezeigt ein von Wilbrandt durchaus verfolgtes Ziel.

Zum Repertoire der auffälligeren Abweichungen gehören auch die Übertragung von "woman" (96) durch "Mädchen" (S.49) (auch bei Petz, S.173): das "woman" im Original spielt auf die gängige Theaterpraxis zur Zeit Shakespeares an. Wilbrandts "Mädchen" läßt diese Anspielung in den Hintergrund treten, betont dafür aber die Jugend und damit die Außerordentlichkeit des Kämpfers. "Mit unerhörtem Muth." (S.49) für "Beyond the mark of others;" (89) wiederum dient vermutlich in erster Linie der Verkürzung, beinhaltet aber ebenfalls eine Klärung. Wo Viehoff in der Übertragung von "He lurched all swords of the garland" (101) per Qualitätsurteil und Superlativ eine Betonung des außerordentlichen Coriolanschen Kämpfertums herbeizuführen versucht ("weg den besten Schwertern"), bemüht Wilbrandt hierzu die pleonastische Wendung "alle Schwerter | Um jeden Kranz" (S.48) und wirkt dadurch umso umgangssprachlicher.

Hinsichtlich der Übertragung der durch "his sword, death's stamp," eingeleiteten Zeilen 107-109 gilt, daß sie wie auch in der Fassung Viehoffs der deutschen Syntax angeglichen sind und die möglichen Bezüge zu klaren Einheiten und Aussagen aufgelöst werden. Auch die klangliche Dichte versucht Wilbrandt nicht wiederzugeben. Allerdings nimmt er eine Veränderung vor, die symptomatisch ist. Schon bei Tieck ist die semantische Isotopie "stamp", "mark" durch "Stempel", "schnitt", gebrochen. Gleiches gilt für Viehoffs "auftraf", "Todesstempel". Wilbrandt ersetzt sie in Gänze durch das kräftigere "des Todes Hammer | fiel nur und traf". Er setzt nach mit "Er schien von Haupt zu Fuß | Geronnen Blut"; auch dies eine deutlich schärfere Variante des Originals. Daß er es martialischer und

zugleich vulgarisierter schätzt erweist endlich auch die Übertragung von "as if | 'Twere a perpetual spoil';" mit "als ginge | Der Mord auf seinen Fersen".³⁰³

Wilbrandts Neigung, die Hauptfigur zu idealisieren, sie zum männlichen Helden zu stilisieren, klingt im Textbeispiel bereits mehrfach an. In Menenius' erster Reaktion auf Cominius' Lob wird sie noch offensichtlicher. Das "Worthy man" (123) gerät Wilbrandt zu "Herrlicher Mann!" (S.49) und transportiert eine Inbrunst, die so nicht angelegt ist. Tieck, Voß und Viehoff bleiben mit "Würd'ger Mann" entsprechend zurückhaltend, Benda wählt "Der edle Mann!" Charakteristisch für Wilbrandt sind entsprechend auch folgende Beispiele: "Oh noble fellow" (I/4,53) wird zu "O edler Held" und (S.23), "I sin in envying his nobility" (I/1,229) verwandelt er zu "Ich bin ihm neidisch um sein Heldenthum" (S.11). Eine Stelle, die einmal mehr zeigt, wie sehr in diesem Drama die kriegesischen Handlungen vom amourösen Diskurs geprägt sind,³⁰⁴ mag Wilbrandts Fixierung auf diese Helden-Isotopie zusätzlich belegen: in einem Moment, als sich das Kriegsglück gegen die Römer zu kehren scheint, taucht blutüberströmt, aber vor Kampfesgeist strotzend, der Hoffnungsträger Coriolanus auf und wird von Cominius mit den Worten "Flower of warriors" (I/6,33) empfangen. Wilbrandt überträgt mit "Du Heldenblume" (S.26) - einem etwas ungewöhnlichen Kompositum, das weder die Alliteration berücksichtigt, noch klanglich konkurriert dafür aber die liebevolle Komponente dieser Wendung überraschend in den Vordergrund rückt.³⁰⁵ Tieck übersetzt hier für ihre Verhältnisse sehr frei und ebensowenig alliterierend, aber etwas verhaltener mit "Oh! | Mein Kriegsheld" (S.23). Sehr pathetisch, maniriert und frei, dabei erwartungsgemäß paraphrasierend präsentiert sich die Viehoffsche Version: "Du, aller Krieger Blum' und Vorbild, sprich!" (S.289). Die Voßsche Lösung "Preis der Krieger" (S.195) ist vergleichsweise eng angelehnt, da sie zwar nicht direkt auf "flower" rekurriert, mit "Preis" aber innerhalb der semantischen Isotopie bleibt. Sie ist erwartungsgemäß die kürzeste und versucht sogar, die Alliteration aufzufangen.³⁰⁶ Die Freiheiten, die sich Wilbrandt in stilistischer Hinsicht nimmt, werden besonders deutlich an seiner Übertragung der formal besonders durchkonstruierten Stellen, wie der folgenden; Zunächst das Original:

³⁰³S. ebd., S.139 für weitere Beispiele, sowie S.142-143: Wilbrandts Empfänglichkeit für eine Blut- und Eisenrhetorik läßt sich durch sein gesamtes Werk verfolgen.

³⁰⁴Vgl. etwa Emmett Wilson jr., "Coriolanus: The Anxious Bridegroom", in: *Coriolanus. Critical Essays*, ed. by David Wheeler, S.93-110, hier S.94-95.

³⁰⁵Zur weiteren Illustration hier Charakterisierungen Bismarcks aus Wilbrandts Autobiographie: "Mein Herz, das immer lauter, immer hoffnungsvoller schlug, begann auch für diesen Gehaßten zu schlagen; als sah' ich, wie sich um seine trotzig feste Brust der Kriegspanzer legte, wie auf seiner geheimnisvollen Stirn der eiserne Helm erschien, den die Geschichte ihren Helden auf den Scheitel drückt"; "Er war es, der weltgeschichtliche Held, wie ich ihn in meiner ersten Ahnung gesehen"; s. *Aus der Werdezeit*, Stuttgart 1907, S.202 u. 205.

³⁰⁶Auch Ernst Ortlepp in seiner Übertragung von 1838-1839 rekurriert mit "Muster aller Helden", S.24, auf das für die Zeit wohl naheliegendste Bild. Er ist auch der erste, der in II/2 in auffälliger Weise darauf zurückgreift.

COR. Most sweet voices!

Better it is to die, better to starve,
 Than crave the hire which first we do deserve.
 Why in this wolvisch toge should I stand here,
 To beg of Hob and Dick that does appear 115
 Their needless vouches? Custom calls me to't.
 What custom wills, in all things should we do't,
 The dust on antique time would lie unswept
 And mountainous error be too highly heap'd
 For truth to o'erpeer. Rather than fool it so, 120
 Let the high office and the honour go
 To one that would do thus. I am half through,
 The one part suffer'd, the other will I do.

Enter three citizens more.

Here come more voices.
 Your voices! For your voices I have fought, 125
 Watch'd for your voices; for your voices, bear
 Of wounds two dozen odd; battles thrice six
 I have seen and heard of; for your voices have
 Done many things, some less, some more: your voices!
 Indeed I would be consul. 130
 (II/3,111-130)

Die durch ihre betonte Stilisierung markierte Rede verleiht Einblick in Coriolanus' Wertesystem, seine Verbitterung und seinen inneren Kampf. Dieser Passage geht die ritualisierte Bitte um Zustimmung seitens der Bürger voraus, eine Konvention, der Coriolanus sich nur äußerst widerwillig beugt. Der abrupte Wechsel in der Stilhöhe und der damit verbundene Kontrast zum vorangegangenen Gespräch mit den Bürgern veranschaulichen den Standesunterschied oder besser die Kluft, die für Coriolanus zwischen seinem Heroismus und der Wankelmüt und Feigheit des Mobs klafft. Die Passage ist bei Shakespeare durchgehend im Paarreim verfaßt, Wilbrandt gibt keinen davon wieder. Damit ebnet er natürlich zugleich die durch die Rhetorik transportierte Fallhöhe ein und folgt hiermit sowohl seinem theatertheoretischen als auch seinem politischen Credo.

In "wolvisch toge" lauert eine weitere Untiefe für den Übersetzer. Auch in diesem Fall war es bislang nicht möglich, den Originalwortlaut zu rekonstruieren. Die Interpretationen, die der Arden-Shakespeare aufführt, gehen von o.g. Vorschlag

nach Malone über "wooluish tongue" und "woolvish gowne" bis hin zu "foolish toge".³⁰⁷

Dorothea Tiecks Version liest sich folgendermaßen:

COR. O süße Stimmen
 Lieber verhungert, lieber gleich gestorben,
 Als Lohn erbetteln, den wir erst erworben.
 Warum soll hier mit Wolfgeheul ich stehn,
 Um Hinz und Kunz und jeden anzuflehn
 Um nutzlos Fürwort? Weil's der Brauch verfügt.
 Doch wenn sich alles vor Gebräuchen schmiegt,
 Wird nie der Staub des Alters abgestreift,
 Berghoher Irrtum wird so aufgehäuft,
 Daß Wahrheit nie ihn überragt. Eh zahn,
 Noch Narr ich bin, sei aller Ehrenkram
 Dem, den's gelüftet. - Halb ist's schon geschehn,
 Viel überstanden: mag's nun weitergehn.

Drei andre Bürger kommen.

Mehr Stimmen noch!
 Eure Stimmen! denn für eure Stimmen focht ich,
 Für eure Stimmen wacht'ich, für eure Stimmen
 Hab'ich zwei Dutzend Narben; achtzehn Schlachten
 Hab'ich gesehn, gehört; für eure Stimmen
 Getan sehr vieles, minder, mehr. Eure Stimmen!
 Gewiß, gern wär ich Konsul.

(DT,II/3,46-47):

Erstaunlich ist ihre Entscheidung für "Wolfsgeheul", da zumindest Malone und auch Steevens für "wolvish toge" plädieren. Geht man davon aus, daß sie eine dieser beiden, zu ihrer Zeit einschlägigsten Ausgaben als Vorlage benutzt hat (vgl. Anm. 124), S.44), dann müßte sie sich nach Durchsicht der Anmerkungen für eine ihr plausiblere Deutung, und zwar die der F, entschieden haben. Das würde vom großen Selbstbewußtsein der deutschen Übersetzerin und ggf. ihrer Mitstreiter gegenüber den englischen Philologen zeugen.

³⁰⁷Vgl. *Coriolanus* (*The Arden-Edition*) S.185; schon Malone liefert in einem ausführlichen Anmerkungs-text einen Überblick über die Diskussion. Er selbst entscheidet sich für "woolvish toge"; S. *The poems and plays of William Shakespeare* ed. by Edmund Malone, Bd. 7, S.210-211; F.A. Leo, der in seiner Ausgabe des *Coriolanus* noch "foolish toge" liefert (s. S.45) und sich damit auf John Monck Masons *Comments on the last edition of Shakespeare's plays*, London 1785 bezieht (vgl. Leo, Anm. 51, S.121) weicht von dieser Interpretation später in einer Rezension der Schmidt'schen Werkausgabe im *Shakespeare-Jahrbuch*, Weimar 1880, S.50-51 etwas ab.

Sie bildet die Passage formal möglichst getreu und unter Berücksichtigung des Paarreimes nach. Ihre Strategien der Verkürzung und Komprimierung werden hier noch einmal sehr deutlich. Die Wiederholungsfigur der ersten Zeile gibt sie wieder, wenn auch auf das Nötigste reduziert. "high office and the honour" wird etwas wertend "Ehrenkram", "Three times six" löst sie auf zu "achtzehn", und "some less, some more" wird kurz "minder, mehr."

Auch Voß gibt in seiner Fassung den Reim vollständig wieder und auch er verkürzt, jedoch nicht in dem Maße wie Tieck.

KOR. O, süße Stimmen!
 Ja, besser stirbt man selbst den Hungertod,
 Als daß man bittelt ums verdiente Brot.
 Warum in dieser Wolfstracht hier mich neigen,
 Und Hinz und Kunz, wo sie sich eben zeigen,
 Um leere Stimmen flehn? So will's der Brauch.
 Thun wir, was der verlangt, in andrem auch,
 Bald liegt in Staub die alte Zeit begraben,
 Und Irrthum höhnt, wie ein Gebirg' erhaben.
 Die Wahrheit. - Eh ich zieh' am Narrenseil,
 Werd' Ehrenamt und Würde dem zu Theil,
 Der solches thun will. - Halb hab' ich's getragen;
 Wer eins bestand, muß auch das andre wagen.

Es kommen noch drei Bürger.

COR. (...)Seht, noch mehr Stimmen!
 Die Stimmen her! Um eure Stimmen focht ich,
 Und wacht' um sie; um eure Stimmen trag ich,
 So ein paar Dutzend Wunden; achzehn Schlachten
 Sah ich und hört'ich; that um eure Stimmen
 Sehr viel, bald mehr, bald wen'ger; eure Stimmen;
 Fürwahr, gern wär' ich Konsul.

(AV,II/3,231-232)

Voß trifft ebenfalls auf achzehn. Statt "Wolfsgeheul" entscheidet er sich allerdings für "Wolfstracht", in Übereinstimmung mit Malone. Mit "Ehrenamt und Würde" befindet er sich erneut in größerer Nähe zum Original als Tieck, gleiches gilt für "bald mehr, bald wen'ger".

Aber auch dieses Beispiel zeigt, daß bei Dorothea Tieck durch die Wahrung formaler Kunstgriffe wie hier die vierfach gehäufte Wiederholung von "Eure Stimmen" und ihr elliptisches Übersetzen eine ästhetische Spannung erzeugt wird, die sogar über die im Original hinausgeht. Der Eindruck von Ungeduld, Drängen

und In-seiner-Haut-Nichtwohlfühlers wird stärker evoziert als bei Voß. Obwohl er sich sonst sogar wortgenauer an das Original hält, weicht er insbesondere durch "Und wacht´ um sie", also Kopula und Unterbrechung der Anapher, den Spannungsbogen und die Gedrängtheit auf.

Bereits in Hinsicht auf Benda gemachte Beobachtungen bestätigen sich auch in diesem Beispiel (S.73). Mit "O höchst kostbare Stimmen!" bleibt Benda fast wortgenau, verpaßt es aber, wegen "kostbare" die Ironie deutlich wiederzugeben. Den Paarreim bildet er nach, kommt aber auf fünfzehn Zeilen gegenüber dreizehn bei Tieck, Voß und im Original. Insgesamt ist er wortgenauer als Tieck und Voß und enthält sich erneut der Kürzungen Voß´ und Tiecks´. So heißt es bei ihm "Ehren und hoher Rang", "Der Schlachten sah´ und hört ich dreimal sechs." und "Um eure Stimmen that ich viel! Bald mehr, | bald weniger." Mit "Warum in diesem Wolfsgewande stehn," (S.29) schließt er sich der verbreiteteren Lösung an. Hier wie auch im Textbeispiel oben erscheinen die von Benda direkt im Text eingefügten Anmerkungen. Von den zur Diskussion stehenden Übersetzern ist er einer der wenigen, die so verfahren. Die meisten ziehen, sofern sie überhaupt kommentieren, die nach Akt, Szene und Zitat gegliederte Angabe am Textende einem Hinweis im laufenden Text vor, so z. B. Voß. Tieck und Ortlepp geben keine Anmerkungen. Indem Benda auf problematische Stellen und Besonderheiten und deren Diskussion in den einschlägigen Ausgaben und Kommentaren aufmerksam macht, wendet er sich deutlicher an den philologisch orientierten Leser.

Hier nun das deutlich andere Programm Wilbrandts: er läßt den Reim unberücksichtigt und fügt zusätzliche Zeilensprünge ein.

COR. O süße Stimmen! - Lieber sollt´ ich sterben,
 Lieber verhungern. als den Lohn erbetteln,
 Der uns von selbst gebührt! Was steh´ ich hier
 In diesem Narrenkleid, um Hinz und Kunz
 Um ihr unnützes Ja zu bitten? Weil´s
 Der Brauch so will; doch wenn in allem uns
 Der Brauch regierte, blieb´der Staub der Zeit
 Vermodernd liegen, bergehoher Irrthum
 Wüchs´ so gen Himmel auf, daß nie die
 Wahrheit Ihn überragen könnte! - Eh ich so
 Den Narren spiel, mag die Würd´ und Ehre
 Ein andrer nehmen, der ihn spielen will! -
 Doch ich bin halb hindurch; ertrug ich das,
 Ertrag´ ich auch den Rest.

[Drei andere Bürger kommen.]

Hier - neue Stimmen! -

Eure Stimmen. seht, für eure Stimmen focht ich,

Für eure Stimmen wacht' ich; für eure Stimmen

Trag' ich zwei Dutzend Narben und darüber,

War mit in achtzehn Schlachten; allerlei

That ich für eure Stimmen. Eure Stimmen!

In allem Ernst, ich möchte Consul sein.

(AW,II/3,56)

Wilbrandts Konzept einer stärker an natürlicher Rede orientierten Bühnensprache hat zur Folge, daß der Kontrast zwischen den Stilebenen verflacht und damit verbundene inhaltliche Aussagen wie der Hinweis auf die große Diskrepanz zwischen Coriolanus und den Bürgern zum Teil wegfallen. Insgesamt liegt auch bei Wilbrandt ein Hauptcharakteristikum in der Aufhebung von Mehrdeutigkeiten und Differenzierungen zugunsten einer interpretierenden, oft modernisierenden Verkürzung.

Dazu abschließend ein weiteres Beispiel aus I/6, das zudem zeigt, in welchem Maße Wilbrandt national-deutsch intensiviert und den Klang verschärft. Coriolanus stachelt in erwähnter Kampfpause seine Mitstreiter noch einmal zu Höchstleistungen an. Während er in der verbalen politischen Auseinandersetzung regelmäßig versagt, vermag er hier durchaus zu begeistern:

MAR.

Those are they

That most are willing. If any such be here -

As it were sin to doubt - that love this painting

Wherein you see me smear'd, if any fear

Lesser his person than an ill report;

70

If any think brave death outweighs bad life,

and that his country's dearer than himself;

Let him alone, or so many so minded,

Wave thus to express his disposition,

And follow Martius.

*They all shout and wave their swords*³⁰⁸

³⁰⁸Hinsichtlich des genauen Wortlauts der nun folgenden Bühnenanweisungen existieren in jüngerer Zeit unterschiedliche Ansichten; vgl. *Coriolanus (The Arden Edition)*, S.138-139, Anm. 75. Die hier vorgestellten Übersetzer sind sich in ihren Fassungen jedoch im Großen und Ganzen einig.

(I/6,66-75)

Bei Wilbrandt nimmt sich diese Stelle folgendermaßen aus:

Mar. Die rechten sind
 Die willigsten. Ist einer hier - und dran
 Zu zweifeln wäre Sünde - dem die Schminke
 Gefällt, die mich bemalt; und fürchtet wer
 Mehr, als den Tod, den Schimpf, ist wer der Meinung,
 Daß Mannestod ein Sklavenleben aufwiegt,
 Und daß sein Vaterland mehr gilt als er:
 So schwing´er - ob nun einer oder viele -
 Sein Schwert wie ich, zum Zeichen seines Willens,
 Und folge Marcius!

*(Alle jauchzen, schwingen ihre Schwerter, werfen ihre Kappen in die Luft, heben ihn auf
 ihren Armen in die Höhe.)*

(AW,I/6,28)

Die Übertragung der Zeilen 69-70 durch "und fürchtet wer | Mehr als den Tod, den Schimpf" enthält gleich zwei Umakzentuierungen, die wie so oft, zugleich verkürzen, interpretieren und dabei verschärfen: "Tod" für "fear | lesser his person" und "Schimpf" für "ill report" stellen recht drastische Lösungen dar. Gleiches wiederholt sich in den Folgezeilen: "ist wer der Meinung, | Daß Mannestod ein Sklavenleben aufwiegt". Neben der betonten Martialität und dem nationalen Impetus macht sich erneut Wilbrandts Verhaftung im männlichkeitsorientierten, zeittypischen Diskurs bemerkbar.³⁰⁹ Die sich anschließende Aufforderung, sich zum Kampf zu melden, wird bei Wilbrandt wenig überraschend zur kämpferischen Drohgebärde: "So schwing´er - ob nun einer oder viele - | Sein Schwert wie ich,". Besonders interessant ist diese Klärung, weil das Original eine solche Deutung durchaus zuläßt, sie also der dramaturgischen Ausgestaltung anheimstellt, alle anderen Übersetzer jedoch durch Hand, nicht durch Schwert explizieren. (Vgl. Tieck, S.24, Voß S.197, Benda, S.35). Insgesamt fällt die Regieanweisung bei Wilbrandt sehr viel aufwendiger aus, und vermittelt eine sehr viel größere Begeisterung seitens der Kämpfer als im Original.

Zum Vergleich Viehoff, der ja selber zu interpretatorischen Eigenmächtigkeiten neigt, sich hier aber im Vergleich mit seinem Zeitgenossen zurückhaltend zeigt:

³⁰⁹Auch laut Fritz-Wilhelm Neumann "zeigt die Verteilung wertevermittelnder Schlüsselbegriffe bei Wilbrandt ein wesentlich geschlosseneres Profil als bei Shakespeare", wobei ersterer "psychologische Mehrdeutigkeit durch ideologische Eindeutigkeit" ersetzt. Grundsätzlich bestätigt sich hier die These von der Übersetzung als Übertragung in ein anderes System; S. "Shakespeare - Dorothea Tieck - Adolf Willbrandt", S.169.

MAR. (...)

Wer so gesinnt, sei's Einer, sei'n es Viele,

(die Hand erhebend)

Der schwing so die Hand zum Beifallszeichen,

Und folge Marcius!

(Alle jauchzen, schwingen Schwerter und Mützen, und heben ihn hoch auf ihren Armen.)

(HV,I/6,291)

Auch die oben genannten Übersetzer nehmen keine der Wilbrandtschen Umakzentuierungen vor.³¹⁰

Seine Disposition zur martialischeren Ausgestaltung, die Idealisierung der zentralen Gestalt, der Rekurs auf männliche Qualitäten sowie das ästhetische Konzept zeugen von der Verhaftung in der zeittypischen und weitverbreiteten nationalen Geisteshaltung und deren gezielter Übertragung in seine Version des *Coriolanus*.

Vergleicht man die zwei Übersetzergruppen bis hierher, so ist festzuhalten, daß der Umgang mit dem Ausgangstext bei Wilbrandt und Viehoff (in formaler Hinsicht gilt dies allerdings auch für Benda) erheblich freier ist als bei Tieck und Voß. Letztere versuchen so weit als möglich, die barocke Textur des Originals nachzubilden und übernehmen, wenn auch nicht durchgehend, dessen Offenheitsstellen und Dunkelheiten. Daher bleiben stilistische und rhetorische Feinheiten (Inversionen und allgemein für deutsche Augen/Ohren ungewohnte Syntax) erhalten, die bei Wilbrandt und Viehoff zumeist einer Anpassung an den deutschen umgangssprachlichen Gebrauch weichen. In diesem Punkt zeigen sie sich als Vollstrecker der übersetzungs- und bühnentheoretischen Maßgaben ihrer Herausgeber Dingelstedt und Bodenstedt. Ihre Übertragungen werden dadurch der Umgangssprache angenähert und gleichförmiger und glatter als die von Tieck und Voß. Sie büßen damit auch an dramatischer Ausdruckskraft ein, aber die Übersetzer erhofften, durch die vorgenommenen Popularisierungen und Modernisierungen eine leichter 'sprech'- und 'spielbare' Version herzustellen. Nach wie vor wird zur Erläuterung immer wieder auf diese Begriffe zurückgegriffen, obwohl sie als Größen völlig unzureichend definiert sind und als *termini technici* für den wissenschaftlichen Diskurs zur Dramenübersetzung nicht taugen. Auch damals wurde diese Hoffnung insofern enttäuscht, als sich auf Dauer immer wieder der kompliziertere Schlegel-Tieck-Text als Vorlage durchsetzte. Neben der damals bereits beginnenden gezielten Kanonisierung des Textes liegt der Grund dafür vermutlich zu einem Teil auch in dessen höherem Potential zur

³¹⁰Hier bleibt auch Ernst Ortlepp (s.o.) in der Matrix.

dramaturgischen Ausgestaltung, das die anderen Texte durch die 'Normalisierungen' und Umstrukturierungen nicht in gleichem Maße bieten.³¹¹

Insgesamt gesehen zeichnet sich hier der Übergang von einer Übersetzungspolitik zu einer anderen, von einem übersetzungstheoretischen Ansatz zu einem anderen ab. Die Programmatik der romantischen Übersetzungstheorie wird abgelöst durch eine, die sehr viel stärker zielkultur- und zieltextausgerichtet angelegt ist und z.T. als das Ergebnis der spätestens seit 1848 an Dringlichkeit gewinnenden nationalen Identitätssuche gewertet werden kann.

Bei Wilbrandt und Viehoff ist zudem die Neigung zu einer spürbarer interpretierenden Übersetzungsweise anzumerken. Übereinstimmende aber auch individuelle Tendenzen lassen sich hier feststellen. Beide offenbaren einen Hang zur - vermeintlich- positiven Umgestaltung der Hauptfigur. Sie erscheint unter besonderer Hervorhebung ihrer männlichen und kämpferischen Qualitäten und wird - das gilt besonders für Wilbrandt - gezielt zum Helden stilisiert. Das Bild des Helden gehört in die Gruppe der Konzepte des höheren Menschen, des Übermenschlichen, des Genies und aller anderen Attribute und Nomina, "die eine gewisse Überlegenheit des so Benannten über die anderen insinuieren",³¹² wie sie in der Literatur gegen Ende des Jahrhunderts ganz besonders und mit fließenden Übergängen kursierten.³¹³ Der Zugewinn an martialischem Gepräge, durch den sich Wilbrandts Übertragung darüberhinaus auszeichnet, ist ebenfalls in konkreten Bezug zum an Aggressivität gewinnenden deutschen Gebaren, zu einem politischen und literarischen, sich in dieser Richtung manifestierenden Diskurs zu setzen.

3.1.3. Georg Herwegh und Hermann Ulrici (1870)

Die Überarbeitung, die die Herweghsche Übersetzung durch den Herausgeber Hermann Ulrici erfahren hat, ist sehr weitgehend. Die Veränderungen, die Ulrici als "Zusätze und Berichtigungen" am Ende der Ausgabe angibt, zeigen nur einen Bruchteil, der von ihm vorgenommenen Veränderungen, wie die Auswertung des Herweghschen Manuskriptes erweist und wie schon Ursula Püschel zu Recht vermutete.³¹⁴ Ob diese Veränderungen tatsächlich zu einer Verbesserung führten ist

³¹¹Vgl. die Ausführungen Klaus Reicherts zum Ziel der besseren Spielbarkeit in "Deutschland ist nicht 'Hamlet'. Bemerkungen zur 'Hamlet'-Übersetzung von Friedrich Bodenstedt", S.97-99; Auch Reichert faßt den Begriff nicht genauer.

³¹²Robert Reichel, *Der Traum vom höheren Leben*, S.3.

³¹³Diese Tendenz zog sich nahezu durch die gesamte zeitgenössische Dramatik; Vgl. Angela Hünig, "Coriolanus in Wien", S.143-144.

³¹⁴Ursula Püschel, "Gesichtspunkte für die Wahl der Herwegh-Übersetzung bei der Inszenierung von *König Lear* in Dresden", S.76; 1914 konnte Werner Kilian hingegen noch halbwegs guten Gewissens mutmaßen, daß sich Ulricis Eingriffe "in Grenzen gehalten zu haben" scheinen, indem er diese allein auf die "Zusätze" bezog. Auch ihm war das Manuskript nicht zugänglich; s.

fraglich. Ohne Zweifel zeugen sie von der Überheblichkeit, mit der sich die Shakespeare-Gesellschaft zur tonangebenden Instanz in Sachen Shakespeare aufgeschwungen hatte - und vielleicht auch von der Überheblichkeit, die die konservativen wohlsituierten Fachleute und Honoratioren dem in politischen Fragen kompromißlosen und nicht zu bekehrenden Herwegh entgegenbrachten. Ulricis Kritik an Herweghs Übersetzung in der Einleitung zum *Coriolanus* ist nicht nur widersprüchlich, wenn er seine Eingriffe mit den besonderen Verpflichtungen des Herausgebers zu rechtfertigen versucht - sie zeugt tatsächlich von einem "ungewöhnlich diskriminierenden" Verfahren³¹⁵ gegenüber dem Übersetzer. Zusammenfassend könnte man sagen, Ulrici unterstellt Herwegh, wenn auch leicht verklausuliert, philologisches Versagen: Er bezeichnet Übersetzungen schlicht als "unrichtig", nennt das - seiner Ansicht nach - starre Festhalten am regelmäßigen Blankvers unter ausufernder Benutzung von Apostrophen "m.E." (in dieser Einleitung sehr strapaziert) einen "Fehler" und bemängelt Herweghs zu geringen Rückgriff auf die "Conjecturalkritik". Schließlich moniert er dessen zu große Freiheiten und verkündet ohne Bedenken

Schließlich habe ich nur noch zu bemerken, daß ich an einigen Stellen die Tieck'sche Übersetzung wiederhergestellt habe, weil sie mir unzweifelhaft gelungener erschien³¹⁶

Dingelstedt hatte also nicht ganz unrecht, als er in seinem Brief an Herwegh im Zuge der Wirren um das Manuskript in wenn auch etwas unfeiner Weise befürchtete, "Ulrici brütet über deinen Eiern und wird sicher nicht ermangeln, ein paar (faule) von seinen eigenen darunter zu tun".³¹⁷

Hier die Passage aus I/9, soweit sie dem Manuskript Herweghs zu entnehmen ist:³¹⁸ Ihre vollständige Aufführung möge in erster Linie dazu dienen, zu zeigen, daß Ulricis Änderungen doch ganz erheblichen Umfangs sind.

COM. Wollt'ich dein heut'ig Tagwerk dir erzählen
Du glaubtest nicht dein Thun doch will ichs melden

"Herwegh als Übersetzer", in: *Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte*; N.F., 42.43, S.1-112, hier S.85.

³¹⁵In diesem Punkt ist Püschel ebenfalls zuzustimmen, auch wenn bei ihr eine leicht ideologische Einfärbung einzukalkulieren ist; s. "Gesichtspunkte für die Wahl der Herwegh-Übersetzung bei der Inszenierung von *König Lear* in Dresden", S.74.

³¹⁶*Coriolanus*, übersetzt und erläutert von Georg Herwegh, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 8, 1870, Einleitung, S.9-10.

³¹⁷*Frankfurter Zeitung*, 9. November 1911, Brief an Herwegh vom 6. Mai 1867.

³¹⁸Wo die zum Teil schwer entzifferbare Handschrift keine klare Lesart ermöglicht, wird die hier zugrundegelegte oder eine Leerstelle in doppelte Klammern gefaßt. Auslassungen werden durch einfache Klammern gekennzeichnet, von Herwegh angegebene Alternativen durch Schrägstriche voneinander getrennt mit angegeben.

Wo Senatoren unter Thränen lächeln,
 Wo Edeln/Adel/Patricier horchen und erschauern,
 Zuletzt bewundern, wo sich Frauen fürchten
 [dann] froh erschreckt noch weiter lauschen wollen
 Wo alberne Tribunen, die deinem Ruhm
 Gleichweis den muffigen Plebejern gram
 Unwillig rufen sollen - Dank den Göttern
 Daß unser Rom solch einen Krieger hat.
 Und/ Nur doch kamst du zum Nachtschiff dieses Festes,
 Und hattest voll/gut gespeist zuvor.

LAR. O Feldherr,
 Hier ist das Pferd, wir sind nur das Geschirr,
 Hättst du gesehn -

(...)

MAR. Mag die Musik, die ihr entweiht, verstummen
 Auf ewig! Wenn die Trommeln und Trompeten
 Im Felde schmeicheln, mögen Hof und Stadt
 Ganz aufgehen in heuchlerischer Schmeichelei
 Wird Stahl so weich wie der Schmarotzer Seide
 Dann soll der Krieger Kleid von Seide sein:
 Genug, sag ich, weil ich die blutige Nase
 Nicht wusch und einen/manchen Tropf zu Boden warf,
 Was unbemerkt/ohne Rühmen hier mancher hat/hier gethan
 Drum jauchzt ihr mir
 Mit übertriebenen Beifallsrufen zu,
 Als säh ich gerne meine Wenigkeit
 Mit Lob gefüttert daß die Lüge würzt/
 Als ließ ich meine Wenigkeit gern füttern
 Mit Lob, das Lüge würzt.

COM. Viel zu Bescheiden
 Bist, grausamer deinem Ruhm,
 Als dankbar uns, die redlich für ihn sorgen.
 Doch fährst du fort, so gegen dich zu wüthen,
 Erlaube dann, wir legen dir wie einem,
 Der sich ein Leid thun will Handschellen an,
 [] Sonst haust du auf dich selber ein . [Wohl]
 Und reden weiter [] dann, Drum sei jetzt kund,
 So uns wie aller Welt, daß Cajus Marcius
 des Krieges Kranz erwarb - zum Zeichen des

Schenk ich mein edles Pferd, daß hier ein jeder Kennt/ Euch allen
 wohlbekannt
 Sammt allem Schmuck und nenne ihn von heut an
 für seine Thaten vor Corioli
 Mit lautem Beifallsruf des ganzen Heeres
 C.M.C Trag´

In Ehren /stets/diesen/den Ehrennamen
 C.M.C.

(...)

COM. Gut gebettelt!³¹⁹

[GH,I/9,26-27]

Die Verkürzungsstrategien Herweghs sind im Prinzip die gleichen wie bei Voß und Tieck: "shall" (3, 4 u. 5) fällt zugunsten des Präsens mehrfach heraus, aus Plural wird Singular ("thy deeds" (2) - "dein Thun") und Attribute wie "great" (4) werden nicht mitübersetzt. Herwegh kürzt aber auch erheblich, indem er komplexere Wendungen durch einfache, oft popularisierende und vulgarisierende ersetzt. Hinsichtlich der Verkürzungen ähnelt seine Vorgehensweise sehr der Voßschen. So ersetzt er "against their hearts" (8) durch "unwillig" oder "these same instruments" (41) durch "die Musik". Charakteristisch sind Einsparungen wie in den Folgezeilen: "When drums and trumpets shall | in th' field prove flatterers," (42-43) - "Wenn die Trommeln und Trompeten | Im Felde schmeicheln". Seine Interpretation der "silk"-Passage (45-46) ist geklärt und kommt durch den Rückgriff auf Seide ohne weitere Hinzufügungen aus. Den Parallelismus und die Anapher in den Zeilen 3-4 gibt er wieder. Gleiche Observanz läßt er gegenüber allen auffälligen Stilfiguren walten, weniger jedoch hinsichtlich des syntaktischen Gefüges. Hier ist Herwegh eher bemüht, eine klare und kurze Lösung zu finden und agiert in diesem Punkt oft ähnlich frei wie Wilbrandt und Viehoff. Soweit möglich hält er sich allerdings im Gegensatz zu jenen wie im gesamten ersten Abschnitt (1-10) an die Zeilenfügung und Abfolge des Originals. Priorität haben jedoch Klarheit und Rhythmus. Von Zeile 40 bis 49 kommt es daher zu einer Verschiebung um einen halben Vers, und der Abschnitt erhält Zuwachs um eine Zeile. Auch in der Übertragung der Folgezeilen (52 ff.) wird deutlich, daß Herwegh dem klaren Ausdruck wenn nötig Zeilenfügung und syntaktische Besonderheiten des Originals opfert. Auffallend ist die durchgehende Einfachheit in der Wortwahl, die, wie in "Sonst haust du auf dich selber ein" oft vulgarisierende Züge annimmt.

³¹⁹Das Manuskript wird im Herwegh-Archiv Liestal geführt als *Erste Handschrift der Übersetzung. Kommentar. Coriolan*, unter der Signatur [Ma 85].

In der Übersetzung der Anredepronomen scheint Herwegh vermutlich ebenfalls aufgrund seiner politischen Gesinnung auf einheitliches "du" zwischen den Kampfesgefährten zu setzen. Hier nimmt Ulrici tatsächlich eine der wenigen philologisch sinnvollen und wichtigen Korrekturen vor. Um so erstaunlicher, daß er später kein Wort darüber verliert. Die von ihm monierte Neigung Herweghs zur "Apostrophe" ist zumindest in den vorliegenden Passagen nicht zu verzeichnen. Insgesamt ist auch bei Herwegh der Umgang mit den formalen Eigenheiten des Originals deutlich freier als bei Voß und vor allem Tieck. Ihm kam es besonders auf die Erzielung von Verständlichkeit durch Simplizität an. Hier macht sich vermutlich sein ästhetisches Konzept bemerkbar, demzufolge Volk und Literatur zusammengehören und letztere in erster Linie für das Volk verfaßt zu sein hat.³²⁰

In der Neufassung durch Ulrici kommt es zu größeren Veränderungen:

COM. Wollt' ich dein heut' Tagwerk dir erzählen,
 Du glaubtest nicht dein Thun. Doch werd' ich's melden,
 Wo Senatoren unter Thränen lächeln,
 Patricier horchen, schauern und bewundern,
 Die Frau'n erschrecken und freudig bebend
 Mehr hören, wo die albernen Tribunen,
 Obwohl sie wie der Pöbel gram deinem Ruhm,
 Soll'n wider Willen rufen: "Dank den Göttern,
 Daß unser Rom solch einen Krieger hat!"
 Und doch kamst du zum Nachtschlaf nur des Fests,
 Und hatt'st vollauf gespeist zuvor.

(Titus Lartius kommt mit seinen Truppen von der Verfolgung zurück.)

LAR. O Feldherr,
 Hier ist das Preisroß, wir nur sein Geschirr:
 Hätt'st du gesehn -

(...)

MAR. Daß die Musik, die Ihr entweiht, verstumme
 Auf ewig! Wenn im Feld Trompet' und Trommel
 Den Schmeichler spielen, so mögen Höf' und Städte
 Ganz untergehn in Lüg' und Kriecherei!
 Wird Stahl so weich wie des Schmarotzers Seide,
 So macht aus Seid' Euch Panzer für den Krieg!
 Genug, sag' ich! weil ich die blut'ge Nase
 Nicht wusch, auch manchen Lump zu Boden warf,
 Was, ohne Rühmen, Viele hier gethan,

³²⁰S. beispielsweise *"Freiheit überall um jeden Preis"*, S.50ff.

Jauchzt Ihr mir übertrieb'nen Beifall zu,
 Als ließ' ich gern mein kleines Selbst auffüttern
 Mit Lob, gewürzt durch Lügen.

COM. Zu bescheiden,
 Grausamer gegen Euern Ruhm, als dankbar
 Uns, die ihn ehrlich spenden. Zürnt Ihr gegen
 Euch selbst, erlaubt, wir legen Euch (wie Einem
 Der sich ein Leid thun will) Handschellen an,
 Und reden weiter dann. D'rum sei jetzt kund,
 So uns, wie aller Welt, daß Cajus Marcius
 Trägt diese Krieger's Kranz. Zum Zeichen dess'
 Schenk'ich mein Leibroß, wohlbekannt dem Lager,
 Sammt Zeug und Sattel ihm; und nenn'von heute,
 Für seine Thaten vor Corioli,
 Ihn mit dem lauten Beifallsruf des Heers
 Cajus Marcius Coriolanus. - Tragt
 In Ehren stets den Ehrennamen!

(Tusch. Trompeten und Trommeln)

ALLE. Cajus Marcius Coriolanus!

(...)

COM. O, edle Bitte!

(HU,I/9,40-42).

Bleibt Herwegh in den Zeilen 1-4 in puncto Fügung und Form eng am Original, nimmt Ulrici hier etwas willkürlich anmutende Änderungen vor. Er löst Anapher und Parallelismus auf - und damit auch die dramatische Steigerung, die Herwegh durch das "Zuletzt bewundern" am Anfang der neuen Zeile wiedergibt. Von Herwegh übernimmt Ulrici die Übertragung der Zeile 3, also die Abschwächung der Antithese, wie sie in ähnlicher Weise schon bei Wilbrandt zu finden war. Gemildert ist auch die Zäsur in der Folgezeile. Ulricis Umstellung in "Obwohl sie wie der Pöbel gram deinem Ruhm, | Soll'n wider Willen rufen" ist stilistisch glatter und weist zudem die Verkürzung auf das negativere "Pöbel" auf. Die abwertendere Variante wählt er außerdem in "Lump" für "debile wretch" (48), die aufwendigere in "Preisroß" für "steed" (12) und "Leibroß" für "noble steed" (60). Um Abhebung ist er ebenfalls mit "Lüg' und Kriecherei" ("false-fac'd soothing", 44) bemüht. Neben der *figura etymologica* Herweghs ("schmeicheln" - "Schmeichelei") korrigiert er hier auch den lautmalerischen Hinweis auf die Falschheit weg. Stilistisch gehoben ist auch "freudig bebend" gegenüber "froh erschreckt" oder "So macht aus Seid' Euch Panzer für den Krieg" im Vergleich mit der schnörkellosen Version Herweghs.

Die Antwort des Cominius (53ff.) wird in Abfolge und Gestalt (Klammern) durch Ulrici wieder dem Original angenähert. Erneut zeigt sich sein Bemühen um den gehobeneren Ausdruck ("zürnt", "spenden"). Hier verwandelt Ulrici die Anrede allerdings durchaus angemessen in den *pluralis majestatis*.

Der Anfang der Passage aus II/2 ist im Manuskript Herweghs aufgrund mehrfacher Durchstreichungen und Korrekturen nur sehr schwer entzifferbar:

MEN.	<p style="text-align: center;">Volksführer</p> <p>Wie könnt' er Eurem Hauf/Fischhauf/Eurer Fischbrut/ Eurem geilen Schwarm schmeicheln (Wo Einer gut von tausend) wie ihr seht Er wagt/Er wagt ehr' alle Glieder an den Ruhm als ein Ohr davon zu hören/Als eines von den Ohren, ihn zu hören - Fang an Cominius</p>
COM.	<p>Mir wird's an Stimme fehlen, denn die Thaten Coriolans darf man nicht schwach verkünden. Wenn Tapferkeit die erste Tugend ist Die/Und den der sie besitzt am höchsten adelt So kann den Mann von dem ich rede Keiner Aufwiegen in der Welt. Mit sechszehn Jahren Als Rom bedroht war von Tarquin da focht er Den Andern schon voraus - und Roms Dictator, Den ich mit Ehrfurcht nenne - sah ihn fechten Wie er mit seinem Amazonenkinn scheucht' Die borstgen Lippen [lustig/hurtig?] vor sich her und [dort] über einen hingestürzten Römer Ausschreitend schlug er vor des Consuls Augen Der Feinde drei/drei Feinde er Tarquin selbst traf und warf er aufs Knie - er war in jenen Kampfestagen Als er ein Weib konnt auf der Bühne spielen Der beste Mann im Feld. Zum Lohn dafür War um die Stirn der Eiche Laub. Vom Kind Zum Mann gereift [] wuchs er wie das Meer Und riß seitdem im Sturm von 17 Schlachten Von jedem Schwert den Kranz. Was er zuletzt Erst vor, dann in Corioli gethan Ist/Geht über alles Lob. Die Fliehnden stellt er, Den Feigen macht er durch sein hohes/seltne Beispiel</p>

Den Schreck zum Spaß - wie Binsen vor dem Schiff
 Im Segeln sanken unter seinem Kiel
 Die Menschen hin - sein Schwert, des Todes Stempel,
 wo's traf, da nahm es - er war von Kopf zu Fuß
 Ein blutig Ding, wo er sich rührte, klangen
 Sterbeseufzer nach - allein betritt er
 Das Todesthor der Stadt, und färbts mit grausem
 Verhängnis, ganz allein kommt/ohne Hülfe kommt er/ heraus
 Und [sengt] im Nu verstärkt Corioli
 Wie ein Planet: Und nun ist alles sein -
 Da nach und nach drängt an sein waches Ohr
 Das Kriegsgetöse, rasch dann den Geist verdoppelnd
 Belebt er neu, was müd im Fleische war
 Und kommt zur Schlacht wo über Menschenleben
 Er dampfend hinfährt/braust [] als sollte Mord
 Kein Ende nehmen / und dampfend fährt er
 hin dort über
 Menschen, gleich, daß Mord ewig daure /
 Und bis wir unser nannten Feld und Stadt
 Ruht er nicht einmal aus, um sich die Brust
 Durch Athmen zu erleichtern
 MEN. Würd'ger Mann!
 [GH,II/2,39-41]

Menenius' Zurechtweisung der Tribunen bleibt im Vergleich mit den Interpretationen durch Viehoff unauffällig, sieht man davon ab, daß die Alternative "Eurem geilen Schwarm" eine sehr handfeste ist und sich Herwegh in dieser Passage aufgrund der Elliptik und Unverbundenheit sehr eng an das Original anlehnt. Allerdings hält auch er es für nötig, die ersten zwei Zeilen von Cominius' Rede zu verknüpfen ("denn") und verwischt damit den dramatischen Effekt.

Die einleitenden Wendungen "it is held" (83) und "if it be" (85) verkürzt Herwegh auf "wenn"- "so", "let me say" (102), fehlt der Kürze halber ganz. Doppelkonstruktionen wie "brow-bound" (97) und "Man-enter'd" (98) sind, wie bei den anderen Übersetzern auch, aufgelöst und umschrieben.³²¹ Auffallend ist sein Bemühen, die Enjambements direkt hinter dem Verbalteil aufrechtzuerhalten. So befinden sich die betreffenden Konstruktionen "da focht er", "scheint |", "allein dringt er|", "und färbt's mit grausem |", "traf und warf er |" in enger Anlehnung an das Original in

³²¹ *Coriolanus. Shakespeare in deutscher Sprache*, übersetzt von Friedrich Gundolf, 10 Bde., Berlin 1908-1918, Bd.1, Berlin 1908, S.61.

Endposition. Hier zeigt sich erneut sein Bestreben, soweit im Rahmen seines Konzeptes möglich, die dramatischen und stilistischen Besonderheiten der Vorlage mitzuübertragen. Gleiches gilt für die antithetischen Konstruktionen "... mit seinem Amazonenkinn scheucht | Die borstgen Lippen", "Als er ein Weib konnt auf der Bühne spielen | Der beste Mann im Feld" und "Vom Kind | zum Mann gereift". Insgesamt hält sich Herwegh auch hier an Zeilenfügung und Umfang und ist um Kürze, Prägnanz und Klarheit bemüht. Aufgrund einer Trennung zwischen Zeile 92-94 und 119-122 kommt er trotzdem auf 43 Zeilen gegenüber den 41 des Originals. Bei beiden Stellen handelt es sich um besonders gedrängte Wiedergaben des Hergangs, die Herwegh entzerzt, aber kurz und inhaltlich genau wiedergibt. Die dramatische Konzentration des Originals geht dabei allerdings verloren. Die Übertragung der Zeilen 107 bis 110 ist auch bei Herwegh durch die Voranstellung des Personalpronomens "er" klarer bezogen, er verbindet jedoch nicht in dem Maße wie Viehoff. Hier wie auch etwas später mit "Planet" bleibt Herwegh inhaltlich eng an der Vorlage, klanglich bleibt an dieser Stelle auch seine Version unauffällig. Seine Lösung für "Twere a perpetual spoil" (120), "als sollte Mord kein Ende nehmen", bzw. "daß Mord ewig daure" stellt wiederum eine inhaltlich genaue Wiedergabe dar, die Jagdmetaphorik fällt bei ihm ebenfalls heraus.

Auch für Herwegh gilt, daß in seiner Übertragung der Text syntaktisch geglättet wird und durch Klärungen an Spannung verliert. Eine rhythmische Gleichförmigkeit, wie sie beispielsweise die Version Viehoffs aufweist, findet sich bei ihm jedoch nicht. Auffallend sind tatsächlich die Flüssigkeit und Prägnanz in der Wortwahl sowie die inhaltliche Nähe zur Vorlage.

Auch in dieser Passage sind die durch Ulrici vorgenommenen Veränderungen erheblichen Umfanges:

MEN.	Volksführer, Wie kann er schmeicheln Eurem wimmelnden Schwarm - (Wo einer gut von tausend), wenn Ihr seht, Er wagt eh'r alle Glieder an den Ruhm Als ein's von seinen Ohren, ihn zu hören? Wohlan, Comnius!
COM.	Mir wird's an Stimme fehlen: denn die Thaten Coriolan's darf man nicht schwach verkünden. - Wenn Tapferkeit die erste Tugend ist, Und den, der sie besitzt, am höchsten adelt, So kann den Mann, von dem ich rede, Keiner Aufwiegen in der Welt. Mit sechszehn Jahren, Als Rom bedroht war von Tarquin, da focht er

Den Andern schon voraus; und Roms Dictator,
 Den ich mit Ehrfurcht nenne, sah ihn fechten,
 Wie mit dem Amazonenkinn er jagte
 Die borst'gen Lippen; stellend sich vor einen
 Bedrängten Römer, schlug vor des Consuls Augen
 Drei Feinde er; Tarquin selbst traf und warf er
 Auf's Knie: er war in jenen Kampfestagen,
 Da er ein Weib konnt' auf der Bühne spielen,
 Schmückt ihm die Stirn der Eiche Laub. Vom Kind
 Gereift zum Manne, wuchs er wie das Meer,
 Und riß seitdem im Sturm von siebzehn Schlachten
 Von jedem Schwert den Kranz. Was er zuletzt
 Erst vor, dann in Corioli gethan,
 Geht über alles Lob. Die Flieh'nden stellt er
 Den Feigen macht er durch sein seltnes Beispiel
 Den Schreck zum Spiel; wie Binsen vor dem Schiff
 Im Segeln, sanken unter seinem Kiel
 Die Männer hin; sein Schwert des Todes Stempel,
 Wo's traf, da griff es auch; von Kopf zu Fuß
 War er nur Blut, und jeder Schritt bezeichnet
 Durch Seufzer Sterbender; er dringt allein
 Durch's Todes Thor der Stadt, und färbt's mit grausem
 Verhängnis; ohne Hülff ' kommt er davon,
 Trifft, nur gering verstärkt, wie n' Meteor
 Corioli: und nun ist alles sein.
 Da, allsogleich schallt in sein waches Ohr
 Der Schlacht Getös', und schnell den Muth verdoppelnd,
 Belebt er neu, was müd' im Fleische war,
 Und kommt zur Schlacht, wo über Menschenleben
 Er dampfend braust, als ewiges Verderben;
 Und bis wir unser nannten Feld und Stadt,
 Nicht Einmal ruht er aus, um sich die Brust
 Verschnaufend zu erleichtern.

MEN.

Wackrer Mann!

(HU,II/2,60-61)

Ulrici scheint besonders daran gelegen, die normalisierte Diktion und Syntax Herweghs durch Inversionen und besondere Wortwahl poetisch wieder aufzuladen und zu heben, so in den Zeilen 90-93, wo er durch die Vertauschung des

Dativobjektes mit dem Subjektpronomen in "Wie mit dem Amazonenkinn er jagte" und die Voranstellung des Gerundiums "stellend" zugleich Herweghs auf den ersten Blick harmlos wirkendes "scheuchte" und dessen passendere aber aufwendigere und weniger augenfällige Lösung mit "Ausschreitend" ersetzt. Entsprechend entscheidet er sich auch für die von Herwegh alternativ vorgegebene invertierte Lösung "Drei Feinde er". Das erneut etwas wenig kriegerische "Spaß" für "sport" (105) wird zu "Spiel". In diese Kategorie der Veränderungen gehört auch das "men" in der Folgezeile (106): bei Herwegh durch "Menschen" wiedergegeben, klärt Ulrici zu "Männer". Auffallend in all diesen Fällen ist, daß die Fassungen Herweghs - die meistens enger am Original sind - einen leichten Bruch, eine Dissonanz in der Schilderung der übermenschlichen kriegerischen Taten des Coriolanus hervorrufen und aufmerken lassen. Das gilt in besonderem Maße für Herweghs "Menschen" an genau dieser Stelle: Krieg erscheint hier plötzlich auf der realen, alles umfassenden grausamen und vom kriegerischen Diskurs entblößten Ebene. Genau diesen Diskurs versucht Ulrici wieder bruchlos herzustellen. Um die "Menschenleben" ("lives of men", 119) kommt aber auch er nicht herum. Herwegh läßt hier die Kritik, die Shakespeare laut Müller durch die Hyperbolik insinuiert, auf eine andere Art und Weise, nämlich durch den unvermittelten Griff in ein anderes Register aufblitzen. Ähnliches geschieht auch durch die Paradoxa "scheucht" oder "Spaß". Weitere Korrekturen dieser Art nimmt Ulrici vor durch "von Kopf zu Fuß | War er nur Blut" - deutlich freier und wiederum gehobener als Herweghs "er war von Kopf zu Fuß | ein blutig Ding" -, "allsogleich schallt", "Der Schlacht Getös" (115 - 116) oder die eindeutigere Variante "Muth" für "spirit" (116). Die Außerordentlichkeitsebene bedient Ulrici durch die ansonsten nur schwer zu erklärende Änderung von "im Nu verstärkt" durch "nur gering verstärkt" für "with a sudden reinforcement" (113). Sein "Meteor" (114) mag auf den ersten Blick zerstörerischer Wirken, der Mars-Bezug ist damit jedoch dahin. Fast könnte man vermuten, er war versucht, der Übertragung unverkennbar seinen Stempel aufzudrücken.

Seine Veränderungen sind also nicht nur, was Form und Stil angeht, umfangreich, sie sind auch auf der Bedeutungsebene von überraschender Auswirkung. Herweghs Unwille oder Unfähigkeit, sich dem Tenor der Lobrede ungebrochen anzuschließen und die daraus resultierenden Signale an den Rezipienten werden von Ulrici zielsicher getilgt. Seine "Korrekturen", so unauffällig und punktuell sie zum Teil scheinen mögen, bringen den Text wieder auf eine Linie. Daß zwei der auffälligeren Änderungen - "Männer" und der kleine Hinweis auf die Außerordentlichkeit - an die Übertragungen Wilbrandts und Viehoffs gemahnen, verweist zugleich auf Herweghs Ausscheren aus dem diskursiven *mainstream*.

Ulrici zeigt sich von diesen gedanklichen Dispositionen hingegen deutlich beeindruckt: "Denn eben aus Shakespeare können wir lernen, daß männlicher Muth,

heroische Thatkraft, patriotische Hingebung in der That das Mark des Volkslebens bilden."³²²

Herwegh, der zumindest am Anfang seiner literarischen Karriere selbst ein glühender Anhänger des nationalen Gedankens war und diesen durch seine Werke maßgeblich geprägt und beflügelt hatte, nahm nach 1848 aufgrund seiner Enttäuschung ob der Kompromisse eine sehr viel differenziertere Haltung ein und verlegte sich ideologisch mehr und mehr auf die internationalen Bewegungen der Linken. Zur Zeit der Übersetzung des *Coriolanus* ab 1865 war er zusätzlich zermürbt durch vielfache Enttäuschungen von seiten ehemaliger Freunde und Gesinnungsgenossen sowie durch die permanente finanzielle Bedrängnis. Pathos und Hurratriotismus lagen ihm mittlerweile fern. Vergleicht man nun die Übertragungen Wilbrandts und Viehoffs, die sich um der nationalen Frage wegen mit der Konsolidierung der Verhältnisse abgefunden hatten, diese eher begrüßten und entsprechend dem Hochgefühl auch mit sprachlichen Kraftakten - und das gilt auch für Ulrici - nicht sparten, dann scheint tatsächlich ein enger Zusammenhang zwischen der persönlichen ideologischen Haltung und dem übersetzerischen Vorgehen zu bestehen, zumindest, wenn es um die Übertragung eines Stückes wie dem deutungsoffenen *Coriolanus* geht.

Von den ästhetischen Konzepten der Romantiker hat auch Herwegh sich bereits erheblich losgelöst. Dies manifestiert sich vor allem darin, wie er Form und Syntax um der Klarheit und Verständlichkeit seiner Übertragung willen gegenüber dem Original auflöst und neu faßt. Entscheidend ist, daß er sich der interpretativen Maßnahmen und Rekurrenzen Wilbrandts und Viehoffs völlig enthält und daß er, ganz im Gegenteil, bestrebt ist, den betreffenden Szenen einiges von ihrer Großartigkeit zu nehmen und Brüche einzufügen, die die Lobpreisungen in einem deutlich anderen Licht erscheinen lassen. Trotzdem bleibt er inhaltlich sehr viel näher an der Vorlage als seine beiden Kollegen.

Die große Begeisterung für die Außerordentlichkeit und Männlichkeit des Protagonisten läßt sich aus seiner Fassung nicht herauslesen: keine Hinzufügungen, kein Pathos, keine zusätzliche Martialität, kein Superlativ und keine Männlichkeits-Rhetorik. Die Aufwertungen und Helden-Rekurrenzen, wie oben aufgeführt finden sich bei Herwegh ebenfalls nicht.³²³ Bei ihm taucht der Held

³²² "Jahresbericht 1865", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 2, 1867, S.5.

³²³ In diesem Zusammenhang ist auf Annette Leithner-Brauns Untersuchung *Shakespeares Wortwiederholungen und Schlüsselwörter in deutschen Übersetzungen*, S.198, hinzuweisen, in der sie - z.T. ganz zu recht - feststellt, daß sich seit der in diesem Punkte schon unbefriedigenden Schlegel-Tieckschen Übertragung bis zu Gundolf und darüberhinaus wenig geändert hätte, und auch in den Übertragungen Bodenstedts und Herweghs keine Verbesserung zu verzeichnen sei. Vielmehr zeigten die Übersetzer durch das "Weiterkolportieren" Schlegel-Tieckscher Lösungen ihre Abhängigkeit vom Vorgänger. Dem ist allerdings hinzuzufügen, daß sich Leithner-Brauns auf eine pure Abgleichung beschränkt und beispielsweise rekurrente Hinzufügungen entsprechend dem Skopus der Arbeit nicht berücksichtigt. Auch klingt bei ihr der Vorwurf des Übersetzungsselekt-

lediglich einmal in der Übertragung von "O noble fellow" (I/4,53) durch "O edler Held" (S.32) auf. Die anderen Fälle pariert er mit "Ich sollte seinen Werth ihm nicht beneiden" (I/1,229 bzw. S.21), "Des Krieges Blume" (I/6,32 bzw. S.36) oder "Wackrer Mann" (II/2,123 bzw. S.61).

Das Neue ist möglich, es verlangt viel Kraft, denn es führt uns in ungeahnte Spannungen mit dem Bestehenden. Es geht an die Substanz, denn im Alten steckt unsere Identifikation. Es hat mit persönlichem Engagement für das Fremde zu tun, mit Geschwindigkeit und Konsequenz. Es verlangt einen freien Geist in freier Umgebung. Aber es braucht auch seine Zeit. Es läßt ehtische Zweifel entstehen und stellt Fragen nach der Sinnhaftigkeit unseres Handelns. Es reibt sich an organisatorischen und kulturellen Grenzen. Das Neue gelangt auf verschlungen geistigen, sozialen, technischen, psychologischen, organisatorischen Pfaden zu uns. Es braucht die helfende Hand eines fast Besessenen, um sich vom Alten zu lösen, und bricht schließlich durch - oder verkümmert.

Heinrich von Pierer

Bolko von Oetinger (1997)

Exkurs: *Macbeth*

Beim Vergleich der Übersetzungen des *Coriolanus* wurde deutlich, daß von Tieck/Voß hin zu Wilbrandt und Zeitgenossen sich ein deutlicher Wandel im Übersetzerischen Vorgehen vollzogen hat. Die Tendenz ging von ausgangssprachlicher Orientierung unter betonter Wahrung stilistischer Eigenheiten hin zu zielsprachlicher Orientierung und spürbarer Distanz zum Originaltext. Besonders für die Übertragungen aus der zweiten Jahrhunderthälfte galt zudem, daß Umbewertungen und Stilisierungen vorgenommen wurden, die in denen aus der ersten Hälfte nicht enthalten sind. Anhand eines Vergleiches von *Macbeth*-Übertragungen sollen die Ergebnisse nunmehr überprüft werden. Der Vergleich wird nur grob überblicksartig und unter Konzentrierung auf die Punkte Ähnlichkeit, Abweichung, Popularisierung und Modernisierung bzw. Aktualisierung vorgenommen. Die hierzu herangezogenen Übersetzungen sind die von Heinrich Voß, Dorothea Tieck, Johann Benda (1.Hälfte) und die Pendants zum *Coriolanus* aus den drei Sammelübersetzungen von Friedrich Bodenstedt (Brockhaus) Wilhelm Jordan (Hildburghausen) und Friedrich August Leo (Shakespeare-Gesellschaft).

Die Beispielpassage aus I/2 wurde aufgrund ihrer Parallelen zu den untersuchten *Coriolanustexten* gewählt: Gegenstand ist die Schilderung des Kampfesgeschehens - erst durch einen Sergeanten, dann durch Rosse, in der beide zu einer *laudatio* auf Macbeth anheben.

DUN. What bloody man is that? He can report,
 As seemeth by his plight, of the revolt
 The newest state.

MALC. This is the Sergeant,
 Who, like a good and hardy soldier, fought
 'Gainst my captivity. - Hail, brave friend! 5
 Say to the King the knowledge of the broil,
 As thou didst leave it.

CAPT. Doubtful it stood;
 As two spent swimmers, that do cling together
 And choke their art. The merciless Madconwald
 (Worthy to be a rebel, for to that 10
 The multiplying villainies of nature
 Do swarm upon him) from the western isles
 Of Kernes and Gallowglasses is supplied;
 And Fortune, on his damned quarrel smiling,
 Show'd like a rebel's whore: but all's too weak; 15
 For brave Macbeth (well he deserves that name),
 Disdaining Fortune, with his brandish'd steel,
 Which smok'd with bloody execution,
 Like Valour's minion, carv'd out his passage,
 Till he fac'd the slave; 20
 Which ne'er shook hands, nor bade farewell to him,
 Till he unseam'd him from the nave to th'chops,
 And fix'd his head upon our battlements.

DUN. O valiant cousin! worthy gentleman!

CAP. As whence the sun 'gins his reflection, 25
 Shipwracking storms and direful thunders break,
 So from that spring, whence comfort seem'd to come,
 Discomfort swells. Mark, King of Scotland, mark:
 No sooner justice had, with valour arm'd,
 Compell'd these skipping Kernes to trust their heels, 30
 But the Norweyan Lord, surveying vantage,
 With furbish'd arms, and new supplies of men,
 Began a fresh assault.

DUN. Dismay'd not this
 Our captains, Macbeth and Banquo?

CAP. Yes;
 As sparrows eagles, or the hare the lion. 35

If I say sooth, I must report they were
 As cannons overcharg'd with double cracks;
 So they
 Doubly redoubled strokes upon the foe:
 Except they meant to bathe in reeking wounds, 40
 Or memorize another Golgotha,
 I cannot tell -
 But I am faint, my gashes cry for help.
 DUN. So well thy words become thee, as thy wounds:
 They smack of honour both. - Go, get him surgeons. 45
[Exeunt Captain, attended.
Enter Rosse and Angus.
 Who comes here?
 MAL. The worthy Thane of Rosse.
 LEN. What a haste looks through his eyes! So should he look
 That seem's to speak things strange.
 ROSSE. God save the King!
 DUN. Whence cam'st thou, worthy Thane?
 ROSSE. From Fife, great King,
 Where the Norweyan banners flout the sky, 50
 And fan our people cold. Norway himself,
 With terrible numbers,
 Assisted by that most disloyal traitor,
 The Thane of Cawdor, began a dismal conflict;
 Till that Bellona's bridegroom, lapp'd in proof, 55
 Confronted him with self-comparisons,
 Point against point, rebellious arm 'gainst arm,
 Curbing his lavish spirit: and, to conclude,
 The victory fell on us; -
 DUN. Great happiness!
 ROSSE. That now 60
 Sweno, the Norway's King, craves composition;
 Nor would we deign him burial of his men
 Till he disbursed at Saint Colme's Inch
 Ten thousand dollars to our general use.
 DUN. No more that Thane of Cawdor shall deceive 65
 Our bosom interest. - Go pronounce his present death,
 And with his former title greet Macbeth.
 ROSSE. I'll see it done

DUN. What he hath lost, noble Macbeth hath won. [Exeunt.³²⁴
(I/2,1-69)

Als eine der zuletzt geschriebenen der vier großen Tragödien gilt *Macbeth* als das Drama, in dem Shakespeares Stil sich in Vollendung präsentiert. Die Sprache ist komprimiert, energiegeladen, vor allem aber voller Gewalt³²⁵ und gerade der Protagonist von einer beeindruckenden poetischen Eloquenz,³²⁶ ganz im Gegensatz zu unserem römischen Helden. Die Bildersprache, die hier wohl reicher und vielfältiger ausfällt als in jedem anderen Stück Shakespeares³²⁷ und hier wohl auch von allen Stücken oft am wenigsten zugänglich ist,³²⁸ strotzt vor Metaphern wie der vom Baby, das lächelnd von der Mutterbrust gerissen, und dessen Hirn herausgeschlagen wird (I/7,56-58), dem Leben als "tale told by an idiot, full of sound and fury" (V/5,26-27) oder, wie oben, den "shipwrecking storms", vom Nabel zum Kiefer aufgeschlitzten Körpern und "brandish'd steel, | Which smok'd with bloody execution". Besonders letzteres erinnert stark an *Coriolanus*, II/2. Blut nimmt in beiden Stücken eine zentrale Rolle ein. Vom Stil her ansonsten extrem unterschiedlich - aus dem *Coriolanus* ist wohl kaum etwas in den populären Zitatenschatz eingegangen -, so besteht in den ausgewählten Beispielpassagen sowohl vom dramatischen als auch vom thematischen Aufbau her eine relativ große Nähe. Ein gemeinsames Hauptcharakteristikum liegt in der Martialität der Darstellung. Die Lobreden sind allesamt durchsetzt mit den typischen hyperbolischen Wendungen ("doubly redoubled" etc.) in Anlehnung an den epischen Schlachtenkatalog, und alle ziehen (mehr oder weniger dauerhaft und erfolgreich) die Würdigung des mit Lob überhäuftten nach sich.

³²⁴*Macbeth*. Ed. by Kenneth Muir (*The Arden Edition*), London usw. 1995, S.5-11.

³²⁵Vgl. A.C. Bradley, "Macbeth", in: *Shakespeare. Macbeth. A selection of critical essays*, ed. by John Wain, London usw. 1985, S.97-130, hier S.97-101.

³²⁶S. dazu Kenneth Muir, *Macbeth*, S.lii.

³²⁷S. hierzu Caroline Spurgeon, "From Shakespeare's Imagery and What It Tells Us", in: *Shakespeare. Macbeth. A selection of critical essays*, S.168-177, sowie Cleanth Brooks, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", ebd., S.183-201; Maurice Charney weist hinsichtlich des Zusammenwirkens von Text und Bildhaftigkeit, bzw. Subtext auf die Parallele der schlecht sitzenden neuen Gewandung bei Coriolanus "gown of humility" und Macbeths "ceremonial garments" und deren Handlungsbezug hin; S. *How to read Shakespeare*, S.93-94.

³²⁸S. A.R. Braunmüller, *Macbeth (The New Cambridge Shakespeare)*, ed. by A.R. Braunmüller, Cambridge usw. 1997, S.[44]. Braunmüller weist zudem darauf hin, daß im *Macbeth* "sublime magniloquence - which the neoclassical critics Ben Jonson, Dryden, and Dr. Johnson found distasteful - with everyday language that also has great theatrical power" kombiniert wird; s. S.[48]

1. Dorothea Tieck (1833), Heinrich Voß (1829) und Johann Benda (1826)

Zuerst wieder die Fassung Dorothea Tiecks:

DUNCAN. Welch blut'ger Mann ist dies? Er kann berichten,
Nach seinem Ansehn scheint's den neusten Stand
Des Aufruhrs

MALCOLM. Dies ist der Kämpfer,
Der mich, als kecker, mutiger Soldat,
Aus meine Feinden hieb: - Heil tapfrer Freund!
Dem König gib Bericht vom Handgemenge,
Wie du's verließest.

KRIEGER. Es stand zweifelhaft;
So wie zwei Schwimmer ringend sich umklammern,
Erdrückend ihre Kunst. Der grause Macdonwald
(Wert ein Rebell zu sein; ihn so zu stempeln,
Umschwärmen, stets sich mehrend, der Natur
Bosheiten ihn) ward von den Westeilanden
Von Kernen unterstützt und Galloglassen;
Und das Glück, dem scheußlichen Gemetzel lächelnd,
Schien des Rebellen Hure: doch umsonst,
Denn Held Macbeth - wohl ziemt ihm dieser Name - ,
Das Glück verachtend mit geschwungnem Stahl,
Der heiß von Blut und Niederlage dampfte,
Er, wie des Krieges Liebling, haut sich Bahn,
Bis er dem Schurken gegenübersteht;
Und nicht eh'schied noch sagt' er Lebewohl,
Bis er vom Nabel auf zum Kinn ihn schlitzte
Und seinen Kopf gepflanzt auf unsre Zinnen.

DUNCAN. O tapfrer Vetter! würd'ger Edelmann!

KRIEGER. Wie wenn mit erstem Sonnenlicht zugleich
Schiffbrechende Stürm' und grause Donnerschläge -
So schwillt aus jenem Quell, der Trost verhieß,
Trostlosigkeit. Merk, Schottlands König, merk:
Kaum schlug Gerechtigkeit, mit Mut gestählt,
In schmähl'ge Flucht die leichtgefüßten Kernen,
Als Norwegs Fürst, den Vorteil auserspähend,

Mit noch unblut'ger Wehr und frischen Truppen
Von neuem uns bestürmt.

DUNCAN. Entmutigte
Das unsre Feldherrn nicht, Macbeth und Banquo?

KRIEGER. Ja wohl! wie Spatzen Adler, Hasen Löwen.
Gradaus gesagt, muß ich von ihnen melden,
Sie waren wie Kanonen, überladen
Mit doppeltem Gekrach; so stürzten sie,
Die Doppelstreiche doppelnd, auf den Feind:
Ob sie in heißem Blute baden wollten,
Ob auferbaun ein zweites Golgatha,
Ich weiß es nicht -
Doch ich bin matt, die Wunden schrein nach Hilfe.

DUNCAN. Wie deine Worte zieren dich die Wunden;
Und Ehre strömt aus beiden. Schafft ihm Ärzte.

(Der Krieger wird fortgeführt - Rosse und Angus treten auf.)

Wer nahet hier?

MALCOLM. Der würd'ge Than von Rosse.

LENOX. Welch Eilen deutet uns sein Blick! So müßte
Der blicken, der von Wundern melden will.

ROSSE. Gott schütz' den König!

DUNCAN. Von wannen, edler Than?

ROSSE. Von Fife, mein König,
Wo Norwegs Banner schlägt die Luft, und fächelt
Kalt unser Volk.
Norwegen selbst, mit fürchterlichen Scharen,
Verstärkt durch den abtrünnigen Verräter,
Den Than von Cawdor, begann den grausen Kampf,
Bis ihm Bellonas Bräut'gam, kampffegeit,
Entgegenstürmt mit gleicher Überkraft,
Schwert gegen Schwert, Arm gegen dräu'nden Arm,
Und beugt den wilden Trotz: mit einem Wort,
Der Sieg blieb unser. -

DUNCAN. Großes Glück!

ROSSE. So daß
Nun Sweno, Norwegs König, Frieden fleht;
Doch wir gestatteten ihm nicht Begräbnis
Der Seinen, bis er auf Sankt Columban
Zehntausend Taler in den Schatz gezahlt.

DUNCAN. Nicht frevle länger dieser Than von Cawdor
 An unserer Krone Heil. - Fort, künde Tod ihm an;
 Mit seiner Würde grüße Macbeth dann.

ROSSE. Ich eile, Herr, von hinnen.

DUNCAN. Held Macbeth soll, was der verliert, gewinnen.
 (Alle ab.)³²⁹ (DT,I/2,4-6)

Wie bereits im *Coriolanus* deutlich wurde, begründet schon Tieck die Konvention, den männlichen Protagonisten etwas einseitig als "Helden" zu titulieren und greift zweimal auf diese Formel zurück: einmal als Version für "brave Macbeth" (16 bzw. S.5), einmal für "Macbeth" (67 bzw. S.6). Mit Ausnahme der Zeilen 36-38 und 51-52 hält sie die Vers- und Sinneinheiten und nach Möglichkeit die An- und Ausklänge ein und ist bemüht, stilistische Besonderheiten, wie die Wiederholungsfigur "Mark, King of Scotland, mark:" (28 bzw. S.5) oder den Paarreim in den Zeilen 67-69 beizubehalten. Zudem liefert sie mit "Ob ... | Ob ..." eine Anapher (40-41 bzw. S.5), die das Original nicht vorgibt, ist also auch hier um zusätzliche Poetisierung bemüht.

Aber zunächst die Version von Heinrich Voß:

KÖNIG. Welch blut'ger Mann ist das? Der meldet wol,
 Nach seinem Aussehn, von der Meuterei
 Den neusten Stand.

MALCOLM. Es ist der Offizier,
 Der als ein guter und beherzter Krieger
 Die Freiheit mir erfocht. - Heil, wackrer Freind!
 Erzähl dem König, wie das Treffen war,
 Als du's verließest.

SOLDAT. Zweifelhaft noch stand's
 Wie wenn zwei Schwimmer, matt, sich beid' umschlingend,
 Erdrücken ihre Kunst. - Der rauhe Macdonwald
 -Werth ein Rebell zu sein; denn ohnehin
 Hegt er der Laster mannigfalt'ge Brut
 Im Uebermaß - ward aus den Westeilanden
 Durch Kerns und Gallowglassen unterstützt,

³²⁹Zitiert wird aus: *William Shakespeare. Macbeth*. Tragödie. Übersetzt von Dorothea Tieck, hrsg. von Dietrich Klose, (Reclam Universal-Bibliothek 17), Stuttgart 1995. Die Übersetzung von Tieck erschien erstmalig in: *Shakespeare's dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9 Bde., Berlin 1825-1833, Bd. 9, 1833. Dorothea Tieck wird in dieser und in folgenden Ausgaben weder als Übersetzerin noch als Mitarbeiterin namentlich erwähnt. Gleiches gilt für Wolf Graf von Baudissin, der für die Übersetzung eines Großteils der Komödien verantwortlich zeichnet.

Und Glück, hold lächelnd dem verruchten Streit,
 Ward des Rebellen Meze. Doch umsonst!
 Der tapfre Macbeth (würdig heißt er so),
 Das Glück verachtend, mit geschwungnem Stahl,
 Der glühend dampft´ im blutigen Geschäft,
 Des Mutes ächter Liebling hieb sich Bahn
 Bis vor des Schurken Antliz;
 Und drückt´ ihm nicht die Hand, noch sprach L e b w o h l!
 Bis er zerhaun ihn vom Genick zum Kinn,
 Und unsern Zinnen aufgesteckt den Kopf.

KÖNIG. O, tapfrer Vetter! würd´ger Edelmann!

SOLDAT. Wie dorthier, wo die Sonn´ erhebt den Glanz,
 Schifftrümmernd Sturm und grauser Donner tobt,
 So aus dem Born, wo Glück zu quellen schien,
 Wogt Unglück her. Merk, König Schottland, merk.
 Kaum hatte Rechtsgefühl, mit Mut gestählt,
 Die flücht´gen Kerns beschleunigt zur Flucht,
 Als Norwegs Fürst, den Vortheil ausersehend,
 Mit blanken Waffen und verstärktem Heer
 Von neuem angrif.

KÖNIG. Schreckte das denn nicht
 Macbeth und Banquo, unsre Führer?

SOLDAT. Wohl!
 Wie Spaz den Aar, und Hase schreckt den Leun.
 Fürwahr, Kanonen glichen sie, die scharf
 Geladen sind mit doppeltem Gekrach;
 So, Streich auf Streich
 Zwiefach verdoppelnd, schlugen sie den Feind.
 Ob sie gedacht in rauchendem Blut zu baden,
 Ob einzuweihn ein zweites Golgatha,
 Ich weiß es nicht -
 Doch matt bin ich; die Wunden schrein nach Hülfe.

KÖNIG. Wohl stehn die Wort´ und wohl die Wunden dir.
 Beid´ athmen Ehre. - Geht, holt ihm den Wundarzt.

(Rosse tritt auf)

Wer kommt denn da?

MALCOLM. Der würd´ge Than von Rosse.

LENOX. Welch eine Hast ihm aus den Augen blickt!
 So blickt, wer Großes meldet.

ROSSE. Heil dem König!

KÖNIG. Von wannen, würd'ger Than?

ROSSE. Von Fife, mein König.
 Wo Norwegs Banner Hohn den Lüften wehn,
 Und unser Heer kalt fächeln.
 Norwegen selbst, furchtbar durch seine Zahl,
 Und unterstützt von jenem Reichsverräther,
 Dem Than von Cawdor, zog zu grausem Kampf;
 Bis das Bellona's Bräut'gam, fest in Stahl,
 Die Stirn ihm bot mit gleichgemeßner Kraft,
 Und Spiz' auf Spiz' anschwingend, Arm auf Arm,
 Den frechen Trotz ihm brach. Mit einem Wort,
 Der Sieg fiel uns zu.

KÖNIG. Großes Heil!

ROSSE. Daß nun
 Norwegens König Sueno sucht Vergleich.
 Doch nicht vergönnt ward seinen Todten Gruft,
 Bis er gezahlt auf Sankt Kolumba's Holm
 Zehn tausend Thaler dem gemeinen Schaz.

KÖNIG. Nicht länger soll der Than von Cawdor uns
 Mit Arglist teuschen. Geh, sprich ihm den Tod,
 Und mit dem Titel, den er trug, grüß Macbeth.

ROSSE. Gleich sei's vollbracht.

KÖNIG. Was der verlor, gewann Macbeth an Macht.
*(Sie gehen ab.)*³³⁰ (HV,I/2,6-8)

Wie sein Vater und sein Bruder faßt sich auch Heinrich Voß möglichst kurz. Die im Original schon beinahe redundante Wendung "If I say sooth, I must report" (36) - das retardierende Moment dient wahrscheinlich dazu, Erstaunen und vielleicht auch Unwohlsein des Captains ob der geballten Schlagkraft kundzutun - verkürzt er auf ein knappes und weniger zauderndes "Fürwahr" (S.7). Wie bei Tieck tritt bei Voß die einzige Abweichung von Vers- und Sinneinheit in den Zeilen 36-38/7 und 51-52/8 auf. Hier erscheint im Original nach einem Enjambement ein Satzglied auf einer einzelnen Zeile, was offenbar beiden Übersetzern zu disruptiv oder einfach überflüssig erschien. Im Original wirkt die Isolierung allerdings in beiden Fällen spannungserzeugend oder dient der Hervorhebung.³³¹ In 36-38 gibt Tieck die *figura*

³³⁰*Macbeth*. Übersetzt von Heinrich Voß, in: *Shakespeare's Schauspiele* von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß. Mit Erläuterungen, Bd. 9,2, Stuttgart 1829.

³³¹Kenneth Muir vermutet zwischen 36 und 37 eine gänzlich fehlende Zeile und auch andere Kritiker können sich mit dem 'Bruchstück' nicht so recht anfreunden; s. *Macbeth*, S.8, Anm.

etymologica um "double" vollständig, also dreifach wieder und rettet sowohl die klangliche Komponente als auch die Hyperbolik für ihren Text. Voß ersetzt hingegen einmal durch "zweifach". In vielen Punkten ähneln sich die Versionen Tiecks und Voß sehr stark. Beide weichen in der Übersetzung der ersten Zeile und "bloody" auf die Synkope aus, um die metrischen Probleme, die ein "blutige" oder "blutiger" für eine Versübertragung mit sich bringt, zu umgehen. Den Paarreim gibt Voß zwar nur als einfachen Endreim wieder, aber auch schon bei ihm taucht die zusätzliche "Ob ...| Ob... ." - Variante und das chiasmatische "Merk, König Schottlands, merk" auf. Zufall ist natürlich eine Möglichkeit, wahrscheinlicher ist, daß Tieck die zuvor erschienene Voß-Übersetzung studiert hat. Während also die formale Anordnung und das rhythmische Gefüge sehr ähnlich sind (sieht man davon ab, daß Tieck mehr weibliche Versendungen zuläßt), gibt es Abweichungen vor allem auf der Ebene der Wortwahl und der Syntax - letztere befindet sich bei Voß näher am Original. So heißt es in den Fassungen der Zeilen 4-7 jeweils "Der als ein guter und beherzter Krieger", "Erzähl dem König" und "Zweifelhaft noch stand's" bei Voß (S.6) und bei Tieck "Der mich als kecker, mutiger Soldat," "Dem König gib Bericht" und "Es stand zweifelhaft." (S.4) Die Parallelen zu den grundlegenden Übersetzungsgepflogenheiten zu Vater und Bruder sind deutlich erkennbar. Auf den "Helden" rekurriert Voß an keiner Stelle, ebensowenig tut dies Benda:

DUNCAN.	Wer ist der Blutende? - Der kann uns wohl, - das zeigt sein Zustand an - Bericht ertheil'n vom neu'sten Stand des Aufruhrs
MALCOLM.	Dieser ist's, der kühn und brav aus der Gefangenschaft mich hat gefochten! Heil dir! tapfrer Freund! Berichte deinem König, wie die Schlacht bei deinem Abgang stand.
SOLDAT.	Noch zweifelhaft! Erschöpften Schwimmern gleich, die sich umklammern, und ihre Kunst so hemmen. Macdonwald, - 3) erbarmungslos, werth, ein Rebell zu seyn, drum hat Natur vielfache Schändlichkeit in ihm gehäuft - erhielt Verstärkungen vom Kernen-Eiland und den Galloglassen, 4) Das Glück, das dem verwünschten Raube lacht, schien eines Meutrer's Hure! 5) Doch umsonst! Der tapfre Macbeth - dieses Namens werth! -

das Glück verachtend, mit geschwung'nem Stahl,
 der von der blutigen Verrichtung dampft, -
 des Muthes Günstling - bahnt
 sich seinen Weg, bis er den Buben sieht,
 und schüttelt ihm die Hand nicht, nimmt nicht Abschied,
 bis er vom Nabel ihn zum Kinne trennt'
 und seinen Kopf auf unsre Zinnen pflanzt'.

DUNCAN. O, tapfrer Vetter! würd'ger Edelmann!

SOLDAT. So aber, wie vom Ost, wo ihren Glanz,
 beginnt die Sonn', ein schiffbruchreicher Sturm
 und grause Donner brechen, so entchwoll
 auch jenem Quell, der Trost zu spenden schien,
 ein Ungemach. - Vernimm Regent von Schottland!
 Kaum hat, mit Tapferkeit gewaffnet, Recht
 zur Flucht gezwungen diese leichten Kernen,
 als der Norwegen Fürst die Zeit ersah,
 und mit Verstärkung, in der Waffen Glanz
 den frischen Angriff wagt'.

DUNCAN. Verzagten da
 nicht unsre Feldherrn, Macbeth, Banquo?

SOLDAT. Ja!
 wie Adler vor dem Sperling; wie der Leu
 vor Hasen. Soll ich Wahrheit sprechen? - dann,
 Geschützen gleich, gefüllt mit Doppeldonner,
 verdoppelten
 sie ihre Streiche zwiefach auf den Feind.
 Ob sie im Wundendampf sich baden wollten,
 denkwürdigen ein zweites Golgatha?
 das weiß ich nicht.
 Doch, ich bin matt. Nach Hülfe schrei'n die
 Wunden!

DUNCAN. Die Rede steht dir, wie die Wunden, schön!
 Der Ehre Zeugniß! - Einen Wundarzt ihm!

Der Soldat geht mit Begleitung ab.

Wer naht uns dort?

MALCOLM. Der würd'ge Than' von Rosse 6)

LENOX. Welch' eine Eil aus seinen Augen blickt!
 So muß der blicken, der von Wunderdingen
 zu sprechen hat.

- ROSSE. Den König segne Gott!
- DUNCAN. Woher? mein würd'ger Than!
- ROSSE. Von Fife, mein König!
- wo Norwegs Banner flattern in der Luft
und kühl das Heer uns fächeln.
Norwegen selbst, von einem furchtbar'n Heer,
vom ungetreusten Meuterer, dem Than'
von Cawdor unterstützt, begann die Schlacht
die schwankend blieb, bis der Gemahl Bellona's,
mit waffenfestem Panzer, würdig sich
ihm gegenüberstellt, und Spitze gen
Rebellenspitze, Arm entgegen Arm
ihm bändigte den ausgelass'nen Sieg! -
- DUNCAN. Ein hohes Glück!
- ROSSE. Daß Sweno nun,
Norwegens Herr, Bedingungen erfleht'.
Doch wir gestatteten der Seinigen
Begräbnis nicht, bis, zum gemeinen Brauch
auf Sanct Columbus er, die Summe von
zehntausend Thalern gab zum Landesschatz. 8)
- DUNCAN. Nicht soll der Than' von Cawdor das Vertrau'n
hinfort mehr täuschen, das wir ihm geschenkt.
Geh, sprich sein Todesurtheil. Grüße mir
mit seinem vor'gen Rang den großen Macbeth.
- ROSSE. Das soll geschehn'n!
- DUNCAN. Was er verlor, soll Macbeth nun erhöhen!
- Alle gehen ab.*³³² (JB,I/2,6-10)

Benda bricht die Struktur des Originals in seiner Fassung viel stärker auf als Tieck oder Voß. Über die Hälfte der Verseinheiten und die Mehrzahl der An- und Ausklänge sind verändert. Allerdings ist er auch im *Macbeth* um möglichst große Vollständigkeit und Genauigkeit bemüht. Benda ist neben Tieck einer der wenigen, die "from the nave to th' chops" (22) durch "Nabel" und "Kinne" parieren (S.7) und nicht auf "Rumpf", "Genick", "Leib", "Nacken" (Vischer) oder ähnliches ausweichen. Der "nave" scheint den meisten Übersetzern nicht in die martialische Schilderung zu passen. Wie bereits am Beispiel Herweghs ausgeführt kommt es hier zu einem Bruch im gewählten Register, der durch die meisten Übersetzer ge-

³³²*Macbeth. Cymbeline, Shakespear's dramatische Werke*, übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda, Königl.-Preuß. Regierungs-Rath. Bd. 11, Leipzig 1825.

glättet wird. Wie Voß gibt Benda am Ende nur den einfachen Reim wieder, die *figura etymologica* lediglich zweifach, eine zusätzliche Anapher liefert er nicht und das dramatisch aufgeladene unheilverheißende "Mark, King of Scotland, mark" (28) ersetzt er durch das weniger nachdrückliche und simplere, dafür aber dem normalen deutschen Sprachgebrauch entsprechendere "Vernimm Regent von Schottland" (S.8)

Erneut zeigt sich seine Hintanstellung stilistischer und poetischer Erwägungen zugunsten inhaltlicher Entsprechung. Heinrich Voß erzielt diese vor allem durch seine Wortwahl und eine weitgehende Orientierung an der Syntax des Originals. Hierin und in seiner Kürze erweist sich die Nähe zum Übersetzungskonzept seines Vaters und seines Bruders. Die Ähnlichkeit der Versionen Tiecks und Voß in der formalen Anordnung und im Rhythmus sowie an einigen markanten Stellen lassen vermuten, daß Dorothea Tieck mit der zuvor erschienenen Übertragung von Heinrich Voß vertraut gewesen ist. Ganz abgesehen vom zeitlichen Ablauf zeigt sich einmal mehr, daß der Vorwurf des Übersetzungseklektizismus in der Folge auf Schlegel/Tieck oft nicht nur jeglicher Grundlage entbehrt sondern das Bild der Shakespeare-Rezeption in Deutschland verfälscht.

2. Karl Lachmann (1829), Julius Körner (1836), Philip Kaufmann (1830), Ludwig Hilsenberg (1835) und Ernst Ortlepp (1838)

Von den zeitgleich und in der Folge erschienenen Übertragungen sollen hier nur einige in aller Kürze und ihren wesentlichsten Zügen vorgestellt werden. Als erste wäre hier zu nennen die Version Karl Lachmanns von 1829,³³³ die aufgrund einiger Merkmale eigentlich mehr Aufmerksamkeit verdient hätte. So zeichnet sie sich sowohl durch ihre Kürze und besondere, damit verbundene Charakteristika wie eine erhebliche Elliptik, als auch durch bisweilen recht innovative Übersetzungslösungen aus, die sich deutlich von denen anderer Übersetzer unterscheiden. Dazu gehören vor allem die sehr wörtlich übersetzten Formulierungen wie "Bis er vom Kinn zum Nabel ihn entnäh't" (22 bzw. S.7), "Quillt aus dem Born, der Trost zu spenden schien, | Untrost hervor" (27-28 bzw. S.7) oder "Kernenhüpfer" (30 bzw. S.8). Auch die Stilfiguren überträgt er größtenteils mit (so die *figura etymologica* um "double"). Was das Bemühen um Reduktion und die Orientierung an den Besonderheiten des Originals angeht, steht er deutlich in der Tradition Voß und Tieck.

³³³Shakespeares *Macbeth*, Berlin 1829.

Julius Körners Übertragung erschien in der von ihm selbst u.a. initiierten einbändigen Ausgabe von 1836.³³⁴ Insgesamt erscheint der Text bei ihm etwas freier, aber durch zusätzliche Inversionen und einfließendes Pathos auch umständlicher. Ähnliche Merkmale weist auch die in dieser Ausgabe erschienene Übersetzung des *Coriolanus* durch Döring auf. Auch diese Ausgabe erlebte in den Folgejahren mehrere Neuauflagen.

Der *Macbeth*³³⁵ und auch die anderen von Philip Kaufmann übersetzten Stücke wurden von der Kritik äußerst positiv aufgenommen. So heißt es bei Rudolph Genée: "Leider wurde diese Arbeit des hochbegabten Verfassers nicht fortgesetzt; doch sind ein paar der vorzüglichsten Stücke daraus auch auf die Bühne gekommen".³³⁶ Und Goedeke urteilt: "Unter den Übersetzern war er einer der gewandtesten und treuesten".³³⁷ Treue beweist Kaufmann vor allem in der genauen Übernahme vieler Inversionen und Satzstrukturen, wie seine Übertragung von I/2,37-39 erweist: "Geschütz mit Doppeldonner überladen | So sie | Verdoppelt doppelten dem Feind die Streiche" (S.153) 152 (1830)". Philip Kaufmann gehörte ebenfalls zu denen, die die finanzielle Not zum Übersetzen brachte. Bei ihm wurde es allerdings eine Passion, der er sich bald ausschließlich widmete. Angeblich trieb ihn seine angespannte Lage später allerdings zum Selbstmord.³³⁸

Die Übertragung des *Macbeth* von Ludwig Hilsenberg erschien in der anfänglich sehr erfolgreichen erst ein- dann zwölfbändigen, u.a. von Boettger initiierten Ausgabe, in der auch die *Coriolanus*-Übertragung von Leopold Petz vertreten ist.³³⁹ Hilsenberg übersetzt äußerst genau, läßt dabei Offenheitsstellen zu und orientiert sich auch möglichst weitgehend an der Syntax und formalen Besonderheit des Originals:

"Wer ist der Mann in Blut? Er bringt gewiß, | So zeigen seine Wunden, von dem Aufruhr | die neu'ste Kunde." (I/2,1-3 bzw. S.5). Hier orientiert er sich enger an der Vorlage als die meisten der anderen Übersetzer. Gleiches gilt für die Übertragung der Zeilen I/2,35-43:

SOLDAT. Ja;

³³⁴*Macbeth. William Shakspeare's sämtliche Werke* in Einem Bande. Im Verein mit mehreren übersetzt und hrsg. von Julius Körner, Schneeberg u. Wien 1836.

³³⁵*William Shakespeares Dramatische Werke*, übersetzt von Philip Kaufmann, 4 Bde., Berlin u. Stettin 1830-1836, Bd. 1, 1830.

³³⁶Rudolph Genée, *Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland*, S.321.

³³⁷*Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd. 13, 8. Buch, S.302.

³³⁸S. ebd.

³³⁹*Macbeth*, in: *Shakespeare's sämtliche dramatische Werke*, 4 Bde., 10. Aufl., Leipzig (Philipp Reclam jun.) [1839], Bd. 2.

Wie Spatzen Adler und der Hase Löwen.
 Fürwahr, ich muß gestehn, sie schienen mir
 Kanonen, angefüllt mit Doppelladung,
 Und doppelt
 Bezahlten sie dem Feinde Streich auf Streich,
 Ob sie in Wundendampf sich baden wollten,
 Ob noch ein andres Golgatha verew'gen,
 Ich kann's nicht sagen: -
 Doch ich bin schwach - die Wunden fordern Hilfe.
 (LH, I/2, 6)

Die *figura etymologica* ist, wenn auch nicht vollständig, so doch immerhin vorhanden und ebenso die Anapher von Tieck und Voß. Hilsenberg verzichtet auch darauf, Zeilen zusammenzuziehen und bleibt hinsichtlich des Umfanges trotzdem im Rahmen der Vorlage. Noch mehr als für Karl Lachmann gilt für ihn die Nähe zu den Übersetzungsgrundsätzen der Romantik. Wo Tieck sich kleine Freiheiten erlaubt, bleibt Hilsenberg eng am Original.

An Ernst Ortlepp und seine Gesamtübersetzung von 1838-1839 stellte man, wie an Philip Kaufmanns Versionen, höchste Erwartungen, denen er im Urteil der Kritik, dann jedoch nicht gerecht werden konnte.³⁴⁰ Seine Übertragung des *Macbeth* ist, wo sie sich nicht an Tieck orientiert (er teilt u.a. ihre Vorliebe für den Helden oder "Heros"³⁴¹), sehr frei. Ellipsen füllt er, zum einfacheren Verständnis und zur Erlangung eines besseren Flusses, auf und läßt dafür ganze Verse weg. Die Übertragung besonderer stilistischer Mittel unterbleibt in diesen Passagen. Dies wird besonders deutlich, wenn man die Version Hilsenbergs mit der seinen vergleicht:

KRIEGER.	Ja, es schreckte sie
	Wie Spazen Adler, oder Hasen Löwen.
	Wie Feuerschlünde, die man doppelt lud,
	So wütheten sie in des Feindes Reih'n;
	Als wollten sie in Blut sich baden, oder
	Ein zweites Golgatha erheben. - Doch
	Verzeihet mir - mich schmerzen meine Wunden.
	(EO,I/2, 5).

³⁴⁰S. beispielsweise Carl Abmann, "Shakspeare und seine deutschen Uebersetzer", S.10-11.

³⁴¹*Macbeth*, in: *William Shakspeare's dramatische Werke*, Uebersetzt von Ernst Ortlepp, 5.Theil, Stuttgart 1838, S.5.

Die Zeilen 36 und 42 fehlen hier ganz, und die *figura etymologica* ist nicht mit-übersetzt. Die Passage ist hinsichtlich der Zeilenzahl sogar kürzer als das Original, aber dafür auch extrem verändert. Seine Version kann als ein sehr frühes Beispiel für die Loslösung von der Form gelten, ohne dabei einem Vollständigkeitsanspruch gerecht werden zu wollen. Vielmehr trägt sie sehr interpretative Züge, wie obiges Beispiel zeigt.

Die anderen Übersetzer, allen voran Lachmann, Hilsenberg und Kaufmann, sind den Übersetzungsgrundsätzen der Romantik nach wie vor deutlich verhaftet. Die stilistischen und inhaltlichen Vorgaben des Originals gelten noch als verbindlich.

3. Karl Simrock (1842), Moriz Rapp (1854) und C. Heinichen (1861)

In seiner Vorrede zu seinem *Macbeth* von 1842 geht Karl Simrock mit der Voßschen Version hart ins Gericht. Wie allgemein üblich verteidigt er ihr gegenüber die Schlegelschen Übertragungen, übt aber an der Fortführung durch Tieck ebenfalls herbe Kritik: Sein Vorwurf richtet sich besonders gegen die vermeintliche Orientierung an Voß bzw. die "allzugenaue" oder auch "widerwärtige" Wörtlichkeit", die ihm den "Genuß der schönsten Stellen verkümmert hat."³⁴² Allerdings kann seine Übertragung selbst die Orientierung an Tieck nicht verbergen, wie auch seine Version der letzten Zeilen, I/2,66-69 erweist. Dies ist insofern erstaunlich, als gerade bei der Abfassung dieses Paarreimes am Ende die meisten Übersetzer sehr bemüht sind, eine individuelle Lösung zu finden:

DUNCAN. (...)

An unsere Krone Heil. - Fort, künde Tod ihm an;
Mit seiner Würde grüße Macbeth dann.

ROSSE.

Ich eile, Herr, von hinnen.
Duncan. Held Macbeth soll, was der verliert, gewinnen.

(DT,I/2,6)

KÖNIG. (...)

Mein heil'ges Zutraun. Sagt den Tod ihm an,
Mit seiner Würde grüßt ihr Macbeth dann.

³⁴²*Shakespeare als Vermittler zweier Nationen*, S.IV-XX, hier S.IX-X. Der Titel ist insofern irreführend, als es Simrock in seinen Ausführungen nicht im Vermittlung zwischen England und Deutschland geht. Vielmehr findet sich hier ein relativ frühes Beispiel für den deutschen kulturellen Chauvinismus, wenn es um Shakespeare ging.

ROSSE. Ich eile, Herr, von hinnen.
 KÖNIG. Was er verlor, Held Macbeth soll's gewinnen.
 (KS, I/2,11)

In den *Blättern für literarische Unterhaltung* ist zu Simrock folgendes zu lesen:

Den Uebersetzungen Simrock's wollen wir die Verdienstlichkeit einer sich streng an das Original anlehrenden Treue nicht absprechen; doch können wir uns nicht mit ihnen befreunden. Ihnen fehlt aller melodische Guß und Fluß; sie sind meist schwerfällig, hart, oft bizarr und haben gerade dieselben Fehler, die man bei Schlegel-Tieck ausgemerzt zu sehen wünscht. Daß sie sich vielfach die Resultate der jüngsten Shakespeare-Kritik angeeignet haben und nach dieser Seite hin einen Fortschritt bekunden, wollen wir nicht leugnen; aber jene Grazie, die selbst über dem alterthümlichen Gepräge Shakspeare'scher Verse schwebt und die sich nur durch eine seltene sprachschöpferische Gewandtheit erhaschen und wiedergeben läßt, vermissen wir bei Simrock, welcher dem melodiosen Tonfall wie mit absichtlicher Schroffheit aus dem Wege geht. Die Beschäftigung mit altdeutschen Epen hat diesen Poeten an das harte und Reckenhafte gewöhnt; aber der Shakspeare'sche Stil hat nicht nur diese germanische Großheit und Energie, es liegt in ihm auch ein romanisches Element, wie es schon die zahlreichen, aus italienischen Novellen und Stücken entlehnten Stoffe bedingen, Element der Anmuth, das auch äußerlich in Formenschönheit schwelgt, soweit es der Sprachschatz und der Sprachgeist erlauben.³⁴³

Der erste Teil dieser Kritik von 1868, verfaßt also 26 Jahre nach Erscheinen der Übersetzung,³⁴⁴ warnt vor der "Gefährdung", die im "Festhalten an dem Schlegel'schen Text" "für den Fortschritt deutscher Übersetzungskunst liegt" und enthält symptomatisch für die Zeit die Forderung, "die Schakespeare-Dramen in neuer Einkleidung unserer Nation anzueignen".³⁴⁵ Sie zeigt auch, daß Simrock's Konzept der Verdeutschung für ebendiesen Geschmack noch nicht weitgehend genug ist. Nach Ansicht des Rezensenten vermag sich Simrock weder vom Vorgänger, vom Original, noch von der eigenen sprachlichen Befangenheit weit genug zu lösen. Auch seine Version der Sonette stößt auf wenig Gegenliebe.³⁴⁶

³⁴³1868, Bd.2, S.457-458.

³⁴⁴1868, Bd.2, S.417-422

³⁴⁵Ebd., S.417-418.

³⁴⁶Karl Goedeke kritisiert vor allem, daß Simrock "You" einheitlich mit "du" übersetzt, "ein Übelstand, den alle Übersetzungen ins Deutsche ohne Ausnahme" teilen; s. *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*, Bd.13, 8. Buch, S.575.

Die Übertragung des *Macbeth* durch Moritz Rapp ist in Versfüßung und Inhalt recht frei und popularisierend, so beispielsweise in seiner Version der Zeilen 16-19: "Doch all umsonst; der treffliche Mac Beth, | Der wahrlich dieses Namens würdig ist, | Schlag ihr ein Schnippchen, und geschwungenen Stahls, | Der raucht in heißgeübter Züchtigung, | Als ständ' er mit Gott Mars auf du und du" (S.19).³⁴⁷ Auffallend ist zudem die andere Schreibweise des Namens. Sie steht möglicherweise in Zusammenhang mit dem Bestreben Rapps und Kellers, Namen zu nationalisieren. Einen weiteren Hinweis darauf gibt auch seine Fassung des ersten Teiles des Paarreimes: "Ruft aus, sein Tod macht den Verrath uns wett; | Mit seinem frühern Titel grüßt Mac Beth." Keller und Rapp gehören zu den wenigen der früheren Übersetzer, die ihr Vorgehen erklären, bzw. rechtfertigen. Rapp tut dies eingangs, indem er sein Bedauern darüber ausdrückt, daß Schlegel nicht mehr in der Lage war, den *Macbeth* zu übertragen, und schränkt damit die Erwartungen an seine Übertragung schon vorausseilend ein. Er fährt dann fort:

Auf der andern Seite, wenn man so treu wie möglich und dabei so kurz wie das Original sein wollte, bliebe kaum etwas andres übrig, als aus etwa einem Dutzend der vorhandenen bessern Übersetzungen nach schärfster Sylbenzählung das heraus zu calculieren, was jedem Versuch etwa am besten gelungen heißen könnte. Referent gesteht, daß er sich einer solchen Arbeit nicht gewachsen fühlt; wo die Aufgabe sich so zur Spitze des Epigramms hinaufsteigert, fühlt er sich befangen und getraut sich nicht auf dieser Bahn einem Vorarbeiter auch nur den Wettlauf anzubieten; er ist gewohnt, mit etwas derben Pinselstrichen zu malen, oder den Pinsel lieber gar beiseit zu legen. Einfach gesprochen, ich habe den Mac Beth so verdolmetscht, daß ich so weit mir möglich war, dem Gedankengang meines Vorbilds Schritt für Schritt auf dem Fuße zu folgen mich bemühte, dabei aber mich unmöglich über dem Unglück aufhalten können, daß gar bald aus zwei Versen meines Vorbilds deren drei, oder aus einem deren zwei hervorgehen mußten. Für eine Interlinearversion fehlt mir der Muth wie die Kraft.³⁴⁸

Abgesehen davon, daß er eine Interlinearversion anscheinend für möglich hält, findet sich auch hier wieder die Bereitschaft zum Verzicht auf die Form zugunsten des Inhalts. Desweiteren rekurriert auch Rapp auf die Übertragung von "nave" (I/2,22) durch "Nabel", fügt aber in einer Anmerkung hinzu, daß er der ihm eigentlich plausibleren Deutung "Wirbel" nur aufgrund des Widerspruchs mit "unseam'd" entsagt (S.19). Ernst Ortlepp übersetzt übrigens als einer der wenigen durch "Wirbel" und "Kinn" (S.4).

³⁴⁷*Mac Beth eine heroische Tragödie* übersetzt von Moriz Rapp, in: *William Shakspeare's dramatische Werke* übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moriz Rapp. 2. Ausgabe, Bd. 4, Stuttgart 1854.

³⁴⁸Ebd., Einleitung S.14.

Carl Heinichen entfernt sich in seinem Bemühen um Regelmäßigkeit in Form und Versmaß sehr weit von der Vorlage. Zuwachs, der ihm durch Paraphrasierung und Auffüllung von Ellipsen entsteht, versucht er durch das Zusammenziehen von Versen zu verringern: Die bereits von Kaufmann zitierten Zeilen nehmen sich entsprechend folgendermaßen aus: "Kann ich nur Geschütze sie nennen mit | Verdoppelten Geschossen überladen: | Zweifach verdoppelten sie ihre Streiche" (S.3).³⁴⁹ Die auffälligeren Stilfiguren (Anapher und Paarreim) überträgt er mit, aber die Auflösung der ursprünglichen Form ist recht weitgehend.

Zusammen mit Rapp, der allerdings noch merklicher popularisiert, markiert er die Zwischenstufe zu den Übersetzern Ende der 60er - Anfang der 70er Jahre. Nur fehlen bei Heinichen und Rapp noch die genannten Stilisierungen und Umbewertungen.³⁵⁰

4. Die drei Sammelübersetzungen: Friedrich August Leo (1871), Friedrich Bodenstedt (1868) und Wilhelm Jordan (1867)

Die Shakespeare-Spezialisten der zweiten Jahrhunderthälfte zeigten sich von der Figur des Macbeth sehr viel deutlicher beeindruckt als die reflektiver veranlagten Romantiker und ihre unmittelbaren Nachfolger, wenn sie auch die dramatischen Qualitäten des *Macbeth* durchaus zu würdigen wußten: Starke Töne finden sich erwartungsgemäß bei Gervinus:

Mit kraftvollen Zügen fand schon Schlegel das Heldenzeitalter des rüstigen
nervenstärkenden Nordens vortrefflich geschildert! Wie wächst hier Alles groß in
gewaltige Gestalten und bewegt sich von Natur auf heroischem Kothurn! Wie anders
hebt sich dieser tyrannische Macbeth neben den Heldenfiguren der Macduff, Banco und
Siward empor, als jener Krüppel Richard III. unter einem verkrüppelten Geschlechte.³⁵¹

Was Hermann Ulrici, der erste Vorsitzende der Gesellschaft und Herausgeber der von ihr veranstalteten Ausgabe dazu zu sagen hat, könnte aus den Wilbrandtschen und Viehoffschen Bemerkungen zum *Coriolanus* stammen: "die männliche That mit den tiefverborgenen Triebfedern ihrer Entstehung", der männliche Wille in sei-

³⁴⁹*Shakspeare's Macbeth*, in: *Shakspeare'sche Dramen*. Uebersetzt von C. Heinichen, 5. Heft, 1861.

³⁵⁰1858 erschien zudem in *Studien und Copien nach Shakespeare*, Pesth 1858, die *Macbeth*-Version Franz Dingelstedts - laut Simon Williams eine Mischung aus Schlegel-Tieck, Kaufmann und Schiller; s. *Shakespeare on the German stage*, Bd.1, S.151.

³⁵¹Georg Gottfried Gervinus, *Shakespeare*, Bd. 3, 1849, S.301.

ner Manifestation", "das hohe und große einer männlichen, heroischen Willens- und Thatkraft" sind für ihn zugleich Gegenstand und Hauptmotiv der tragischen Entwicklung dieses Stückes. In seiner Rechtsauslegung versucht er eine Apologie der Macbethschen Grausamkeiten:

Der mächtige, siegekrönte Held wird uns in seiner ganzen Kraft und Herrlichkeit vorgeführt (...) allein Macbeths Heldenmuth, seine heroische Willensstärke und Energie trägt schon den Keim des Verderbens, den tragischen Widerspruch, den Unheil verkündenden Conflict des Rechts und Unrechts in sich. Aber dieser ideellen Berechtigung, die nur Befähigung, noch kein Recht ist, steht das reelle, positiv gültige Recht feindlich gegenüber.

Wichtiger ist ihm aber die Verteidigung der Macbethschen Männlichkeit. So widerspricht er den Auslegern, die Macbeth derselben berauben wollen, "indem man behauptet, sein Muth sei gar nicht eine constitutive Eigenschaft seines Wesens, sondern nur der Muth der Verzweiflung" und ebensowenig Anlaß sieht er, für die Weiblichkeit der Lady einzutreten; sein Fazit:

Hinsichtlich Macbeth bedarf es für den unbefangenen Leser keines Nachweises, daß sich der Dichter unter ihm eine an sich große und edle Natur, eine nordische Heldennatur im Geiste des 11. Jahrhunderts gedacht hat. Die Lady aber ist dieselbe Heldennatur, nur in weiblicher Gestalt, mithin o h n e die weibliche Hingebung, o h n e Liebe.³⁵²

Auch Hermann Conrad gehört zu den Macbeth-Apologeten, indem er, wie Ulrici die Befähigung zu herrschen, aber auch einen legitimen Anspruch in den Vordergrund stellt.³⁵³ Andererseits ist Macbeth von Natur aus edel und der Antrieb zum Verbrechen muß letztlich von außen kommen.³⁵⁴ Anhand der positiven Charakterzeichnungen aus dem Stück selbst resümiert er schließlich folgendermaßen: "So ist Macbeth nach dem übereinstimmenden Urteil aller, nicht bloß ein kraftvoller Mann, ein Held, sondern ein herrlicher Mensch."³⁵⁵

Friedrich August Leo, Mitglied der Shakespeare-Gesellschaft und Beiträger und Herausgeber des Shakespeare-Jahrbuchs von 1880 bis 1898, hat zur Ausgabe der Gesellschaft die Übertragung des *Macbeth* beige-steuert. Er wird ebenfalls der Gruppe der Liebhaber und 'Dilettanten' zugeordnet, was wohl soviel bedeuten soll, daß er die Literaturen niemals mit beruflicher Zielsetzung studiert hat, sondern nur

³⁵²Hermann Ulrici, *Shakespeares dramatische Kunst*, S.413-419.

³⁵³Hermann Conrad, *Shakespeares Macbeth*, S.9-11.

³⁵⁴Ebd., S.66.

³⁵⁵Ebd. S.9.

durch persönliches Interesse zum Schreiben und Übersetzen gelangte.³⁵⁶ Ursprünglich Verleger, waren seine literarischen Interessen breit gestreut, und nach einer sehr vorteilhaften Heirat konnte er ihnen ungestört nachgehen. Er versuchte sich neben verschiedenen Übersetzungen u.a. auch aus dem Dänischen sowohl an der Lyrik als auch am Drama und der Prosadichtung - in den letzten beiden Fällen allerdings nur mit mäßigem Erfolg.³⁵⁷ In seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare ging es ihm vor allem um eine Popularisierung und möglichst weiträumige Verbreitung in Deutschland, weniger um die wissenschaftliche Auseinandersetzung, wenn sie über Detailfragen und die Textkritik hinausging. Inhaltlich-ästhetische Interpretationen und eine Unterfütterung des Textes mit unzähligen Anmerkungen hielt er für verwirrend und kontraproduktiv. Versuchte er sich an Deutungen, wie im Vorwort zu seiner *Macbeth*-Übersetzung, wurde es allerdings interessant: er ist einer der wenigen, die zu einer Verteidigung der Lady Macbeth antraten, als einer eigentlich zarten Seele, die nur durch die abgöttische Liebe zu ihrem Mann zum Äußersten getrieben wird. Ähnlich urteilt nur Bodenstedt in der Einleitung zu seiner *Macbeth*-Übertragung. Hier ist die Lady ebenfalls eine leidenschaftlich Liebende, die zur Unterstützung ihres Gatten alles tut, um dann von dessen Maßlosigkeit und Brutalität bitter enttäuscht zu werden.³⁵⁸ In seiner Kritik an Nicolaus Delius und dessen Shakespeare-Ausgaben, insbesondere dem *Coriolanus*-Text,³⁵⁹ konnte Leo in den Augen der Fachleute nicht bestehen. Seinen intensiven Bemühungen um die Weiterverbreitung des Shakespeareschen Werkes tat das keinen Abbruch. So erschien auch bald seine eigene Ausgabe des *Coriolanus*, in deren Vorwort er entsprechend mahnende Wort an die "men of dry learning" richtet, die nicht vergessen sollten, daß Shakespeares Werke nicht allein für die Gebildeten, sondern die ganze weite Welt geschrieben worden seien.³⁶⁰ Darüberhinaus unterstützte er während seines Wirkens für die Shakespeare-Gesellschaft immer wieder Übersetzungen, die zu einer Verbesserung des Schlegel-Tieck-Textes antraten.

Dies war auch erklärtes Ziel bei seiner Übertragung bzw. Überarbeitung des Tieckischen *Macbeth*. Die Veränderungen, die er vornimmt, sind jedoch recht umfassend.³⁶¹

³⁵⁶Ein "fröhlicher Dilettant", so bezeichnet ihn Antje Eichhorn-Eugen, "Aus der Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Friedrich August Leo (1820-1898)", in: *Shakespeare Jahrbuch* 1991, S.284-289, hier S.287.

³⁵⁷S. ebd.

³⁵⁸Vgl. *William Shakespeare's Dramatische Werke*. hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd. 7, Leipzig 1868, S.VI-XIII.

³⁵⁹S. *Shakespeares Coriolanus. Die Deliusche Ausgabe dieser Tragödie kritisch beleuchtet*, Berlin 1861.

³⁶⁰S. *William Shakespeare's Coriolanus* ed. by F.A. Leo, S.IV-V.

³⁶¹Das Urteil Conrads über diese Version, sie sei so frei, daß man sie eher als Bearbeitung bezeichnen müsse, ist allerdings verfehlt; s. *Shakespeares Macbeth*. übersetzt von Friedrich Theodor Vischer, S.3; In seinem Beitrag "F. Vischer und Dorothea Tieck", S.71, wird Conrad genauer: "F.A. Leo, dem die Aufgabe übertragen wurde, zeigt in seiner Arbeit im ganzen poetisches Geschick, und

- DUNCAN. Welch blut'ger Mann ist dies? Sein Aussehn zeugt,
 Daß er von der Empörung neustem Stand
 Bericht erstatten kann.
- MALCOLM. Dies ist der Hauptmann,
 Der wie ein braver, tücht'ger Krieger kämpfte
 Mich zu befrei'n. Heil, tapfrer Freund! Dem Kön'ge
 Erzähle von der Schlacht, wie du sie liebest.
- HAUPTMANN. Unsicher stand's zween müden Schwimmern gleich,
 Die, sich umklammert haltend, so sich lähmen
 In ihrer Kunst. Der grimme Macdonwald -
 Werth ein Rebell zu sein, weil ihn dazu,
 Was wuchernd die Natur Gemeines schafft,
 Umschwärmt - hat von den Inseln her im Westen
 An Fußvolk und an Reitersleuten Zuzug;
 Und, seiner Sache lächelnd, schien Fortuna
 Wie 'nes Empörers Dirne; doch umsonst:
 Der kühne Macbeth - dem der Name ziemt -
 Verschmäh'nd Fortunen, Lieblingskind des Muthes,
 Mäht' sich den Weg mit dem geschwungenen Stahl
 - Der schier von blutiger Vollziehung dampfte - ,
 Bis er den Slaven traf;
 Der bot nicht guten Tag, nicht Lebewohl,
 Da schlitz't er ihm den Leib auf bis zum Halse,
 Und steckte seinen Kopf auf unsre Zinnen.
- DUNCAN. O tapfrer Vetter! würd'ger Edelmann!
- HAUPTMANN. Doch so wie dorthier, wo die Sonne aufgeht,
 Verwüstend Sturm und grause Donner brechen,
 So sprudelt Unheil aus dem Quell, der Heil uns
 Zu bringen schien. Merk, Schottlands König, merk':
 Kaum hatten Recht und Muth, vereint, die Ins'ler,
 Leichtfüßig, wie sie sind, zur Flucht gezwungen,
 Als der Norweger, seinen Vorthail nützend,
 Mit blanken Waffen und mit frischen Truppen
 Zu neuem Angriff schritt.

es gibt eine Anzahl von Partien darin, die man wohl gelungen nennen kann. Andererseits aber - und meistens - verriet er zu geringe Ehrfurcht vor dem Shakespereschen Wort, änderte Ausdrücke und Wendungen, die sich nicht direkt ohne weiteres Nachdenken im Deutschen wiedergeben liessen, verschob die Sinnesrichtung mancher Sätze und setzte nicht selten für einen poetischen Gedanken Shaksperes einen anderen, eigenen ein".

DUNCAN. Dies schreckte wohl
Macbeth und Banquo, unsre Führer?

HAUPTMANN. Ja,
Wie Spazen Adler, wie der Has´ den Löwen.
Bericht´ ich treu, so sag´ich, daß sie glichen
Geschütz, mit Donner zwiefach überladen;
So trafen
Zwiefach verdoppelt ihre Schläg´ den Feind:
Wenn´s nicht ihr Zweck war, sich im Blut zu baden.
Vielleicht ein neues Golgatha zu bauen,
So weiß ich nicht -
doch ich bin matt; die Wunden hier schrei´n Hülfe.

DUNCAN. Wie deine Worte schmücken dich die Wunden,
Von Ehre zeugen beide. Schafft ihm Aerzte.

(Hauptmann ab, in Begleitung.)
Wer nahet dort?

(Roß tritt auf.)

MALCOLM. Der würd´ge Than von Roß.

LENNOX. Wie hastig schaut sein Aug´! So blickt nur Einer
Der wicht´ge Dinge meldet.

ROß. Heil dem König!

DUNCAN. Von wannen, würd´ger Than?

ROß. Von Fife, mein König;
Wo Norwegs Banner nur der Lüfte spotten
Und unsren Truppen Kühlung wehn.
Norwegen selbst, mit fürchterlichen Massen
Verstärkt vom pflichtvergessenen Verräther,
Dem Than von Cawdor, griff uns heftig an;
Bis daß, in Stahl gehüllt, Bellona´s Bräut´gam
Sich, vor ihn tretend, mit ihm maß, die Klinge
An des Empörers Klinge, Arm an Arm
den wilden Muth ihm beugend. kurz, zu enden,
Der Sieg war unser!

DUNCAN. Tag voll Glück!

ROß. Und Svenno,
Norwegens König, bittet um Vergleich;
Doch eh´wir ihm Bestattung der Gefallnen
Gewährten, muß er auf St. Colme´s Eiland
Zehntausend Thaler uns zu Händen zahlen.

DUNCAN. Nicht mehr soll dieser Than von Cawdor täuschen
 Das Zutraun unser Brust: laß gleich ihn sterben,
 Und Macbeth seine frühern Titel erben.

ROß. Es soll geschehen.

DUNCAN. So, was er verliert,
 Den edlen Macbeth, als Gewinner, ziert.

(Ab.)³⁶²
 (FL,I/2,184-186)

Auch Leo geht mit der Vers- und Zeilenfügung erheblich freier um als Tieck und Voß. Er popularisiert in verschiedenen Hinsichten. Der Auftakt zum Textbeispiel - Duncans Äußerung- (1-3 bzw. S.184) ist bei ihm syntaktisch normalisiert und deutschem Gebrauch angepaßt. Voß hingegen hält sich in der Abfolge genau an das Original und wirkt damit sehr viel 'fremder' und weniger gebunden. Abweichungen von der Shakespeareschen Versfüzung, wie in der Übertragung der Zeilen 14-19 werden sich in Übertragungen von Voß oder Tieck kaum finden lassen. Noch deutlicher wird Leos Ziel der Popularisierung in seiner Fassung der Zeilen 12-13: "hat von den Inseln her im Westen | An Fußvolk und an Reitersleuten Zuzug" (S.184). Der deutsche Leser wird hier dahingehend entlastet, daß fremdes Potential, in diesem Fall irische Stammesbezeichnungen, der Einfachheit halber getilgt wird. "Merk, Schottlands König, merk:" ist von Tieck beibehalten und den Paarreim gibt er auch, aber anders gefaßt wieder. Den Helden läßt Leo wieder verschwinden und rückt auch an anderen Stellen zumindest inhaltlich wieder stärker in die Nähe des Originals. Tiecks relativ freies "Der heiß von Blut und Niederlage dampfte" (18 bzw. S.5) formuliert er um zu "Der schier von blutiger Vollziehung dampfte" (S.184)

Seine Fassung der Zeilen 37-39 ist durch die Isolierung von "So trafen" von der Struktur her ebenfalls wieder rückgeführt, die *figura etymologica* ist bei Leo jedoch völlig aufgelöst und durch ein wiederholtes "Zwiefach" ersetzt. Neben der Lautmalerei verschwindet auch die Betonung der den Feldherren eigenen unsäglichen Schlagkraft. Der Unterschied zwischen Tiecks Beachtung solcher Form-Inhalt-Bezüge und der sich besonders in der zweiten Jahrhunderthälfte vollziehenden Abkehr von der Wahrung derartiger stilistischer Feinheiten zugunsten klarer Textaussagen wird hier besonders deutlich. Der Text wird normalisiert, entpoetisiert und, wie bereits auch am Beispiel des *Coriolanus* beobachtet, geklärt und eindeutiger bezogen. Der Parallelbefund hinsichtlich des Wandels in den Übersetzungskonzepten ist offensichtlich.

³⁶²Macbeth. *Shakespeare's dramatische Werke*. Hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, Berlin 1871, Bd.8.

Friedrich Bodenstedt stilisiert Shakespeare ebenfalls zum großen Vorbild, indem er ihn, wie seine Kollegen auch, als einen eigentlich den Deutschen eng Verwandten und den Verkünder eines "mächtigen, frischen, gesunden Volksthums" sieht, aus dessen Werken "dem stammverwandten deutschen Volke" "ein mächtiger Lebensodem" entgegenweht, "der große Feuer anfacht und kleine Lichter ausbläst, alle schöpferischen Geister befruchtet und auf alle gesunden Naturen wohlthuend und kräftigend wirkt".³⁶³ In *Macbeth* sieht er hingegen etwas differenzierter einen "rasch entschlossenen Mörder in Gedanken", der eigentlich keines Einflusses von außen bedarf, und einen vollendeten Heuchler.³⁶⁴ Ein Grund für ihn, die Arbeit an der Ausgabe und an seiner Übersetzung voranzutreiben war der ausdrückliche Wunsch des Königs: "er schwärmt für Shakespeare und der größte Theil der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung ist ihm zuwider."³⁶⁵ Auch der Monarch schien sich demnach an dem als romantisch empfundenen Gepräge des Textes zu stören. Nach eigenem Bekunden forderte die Übertragung des *Macbeth* Bodenstedts "höchste Anstrengung" heraus.³⁶⁶

Auf sein übersetzerisches Konzept der möglichst getreuen Nachbildung, die sich zugunsten eines besseren Verständnis auch über Form, Stil und Wortbedeutungen hinwegsetzen darf, wurde bereits eingegangen. Im Urteil des 20. Jahrhunderts kam seine Version allerdings nicht besser davon als die Gesamtheit der Übertragungen aus der zweiten Jahrhunderthälfte auch.³⁶⁷ Deutlich anders hingegen sehen es die Zeitgenossen, wie z.B. Hermann Conrad:

Taktvoller als die Arbeit Leos war die von Bodenstedt, was seine Übersetzung der allerdings sehr schwierigen Sonette noch deutlicher zeigt, die philologische Fähigkeit, sich den Sinnesgehalt und Sinnesumfang des einzelnen Wortes klar vorzustellen, und ohne eine solche ist der ganz originale und besonders in in den späteren Dichtungen wuchtig prägnante Stil Shakesperes nicht wiederzugeben.³⁶⁸

³⁶³Friedrich Bodenstedt, *William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen*, S.I-II.

³⁶⁴*William Shakespeare's Dramatische Werke*, Bd.7, Leipzig 1868, S.VI.

³⁶⁵Friedrich Bodenstedt, *Ein Dichterleben in seinen Briefen 1850-1892*, S.154.

³⁶⁶Vgl. Friedrich Bodenstedt, *Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1888-1890, Bd.1 S.45; Sicher hätte dem König gefallen, was der vor Bismarck- und Shakespeare-Verehrung blinde Arthur Böthlingk in seiner Abhandlung *Bismarck und Shakespeare*, S.67, kolportiert: Bismarck, in Hochstimmung über das einkassierte Herzogtum Lauenburg habe vorgeschlagen "Seine Majestät zu begrüßen, wie die drei Hexen in *Macbeth*. "Heil Than von Lauenburg! Heil Than von Kiel! Heil dir, Than von Schleswig!".

³⁶⁷So z.B. das Urteil Käthe Strickers, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert", S.49: Bodenstedt "ist Shakespeare gegenüber glatter, aber matter und oft recht ungenau."

³⁶⁸Hermann Conrad, "F. Vischer und Dorothea Tieck", S.71; In *Shakesperes Macbeth*, übersetzt von Friedrich Theodor Vischer, S.3, verschiebt sich sein Urteil allerdings zugunsten des letzteren: "Die beste der vorhandenen war unzweifelhaft die von Bodenstedt in seiner Shakespeare-Ausgabe.

Ganz ähnlich urteilt Rudolf Gottschall in den *Blättern für literarische Unterhaltung*.³⁶⁹ Er betont, daß Bodenstedts Übertragungen sich besonders für die Aufführung auf deutscher Bühne eignen: "sie haben ebenso wie die Gildemeister's den Fluß und Schwung, die durchgängige Verständlichkeit und den Wohlklang, welche für die Scene unerlaßliche Bedingungen sind." Aus beiden Urteilen spricht die zeittypische Priorität von inhaltlicher Deutlichkeit und möglichst unmittelbarer Verständlichkeit für den deutschen Rezipienten - und damit allerdings auch die noch nicht sehr elaborierte Auffassung von Bühnensprache. Daß, nach Ansicht Gottschalls, Bodenstedt das sich mit seiner Ausgabe gesetzte Ziel der besseren Aufführbarkeit erreicht hatte, blieb ohne Konsequenz. Die von den Romantikern weitestgehende Beachtung des engen Form-Inhalt-Bezugs wie auch das Ziel der Vermittlung von Fremdheit rücken völlig in den Hintergrund.

DUNCAN.	Wer ist der blut'ge Mann? Er sieht ganz aus, Als könnt' er uns berichten, wie's zuletzt Mit der Empörung stand.
MALCOLM.	Das ist der Hauptmann, Der mich durch seinen Heldenmuth geschützt Vor der Gefangenschaft.- Heil, wackrer Freund! Erzähl' dem König, was du weißt vom Kampfe, Wie du ihn ließest.
HAUPTMANN.	Er stand zweifelhaft, Zwei Schwimmern gleich, die sich erschöpft umklammern Und Einhalt thun. Der grause Macdonwald - Werth, ein Rebell zu sein, denn wuchernd hängt An ihn sich alles Schlechte der Natur - Ward von den Westeilanden durch die Kernen Und Gallowglassen unterstützt. Das Glück, So schlechter Sache seine Gunst gewährend,

Aber auch diese Uebersetzung ist jetzt in den Schatten gestellt durch die Sprachgewalt und poetische Kraft, welche der große Aesthetiker und bedeutende Dichter Friedrich Vischer in der seinigen bewiesen hat". Ein erstaunliches Urtheil, bedenkt man, daß die von Vischer vorgenommenen Veränderungen eher geringfügig sind.

³⁶⁹"Shakespeare in neuen Übersetzungen", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr.29, 1868 Bd.2, S.454-460, hier S.454: "Bodenstedt ist bei weitem einschmeichelnder und liebenswürdiger; er sucht die Shakspeare'schen Ecken und Kanten soviel als thunlich abzuschleifen; seine graziöse Sprachgewandtheit, verbunden mit seiner genauen Shakspeare-Kenntniß, läßt ihn bei diesem schwierigen Unternehmen doch meist das Richtige treffen. Einige Stellen sind mit jener Meisterschaft übertragen, welche auch die Shakspeare-Sonette wie kleine Kunstwerke in Deutschland eingebürgert hat; es sind dies gerade diejenigen Partien, in denen die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung zu stottern pflegt"

Schien des Rebellen Metze; doch umsonst!
 Der tapfere Machbeth - so heißt er mit Recht -,
 Dem Glücke trotzend mit gezücktem Schwert,
 Das dampfte von dem blutigen Geschäft,
 Hieb als der Kühnheit Liebling sich die Bahn
 Bis in des Schurken Angesicht,
 Bot ihm nicht Händedruck noch Lebewohl,
 Bis er das Haupt vom Rumpfe ihm getrennt
 Und es hoch aufgepflanzt auf unsre Zinnen.

DUNCAN. O tapfrer Vetter! würdiger Edelmann!

HAUPTMANN. Doch wie vom Ost dem Strahlengang der Sonne
 Unwetter, schiffzertrümmernde Stürme folgen:
 So sprang uns aus dem Quell, der Heil verhieß,
 Nur Unheil auf. Hör', König Schottlands, höre:
 Kaum zwang das Recht, mit Tapferkeit bewehrt,
 Die flinken Kernen, sich durch Flucht zu retten,
 Als Norwegs Herrscher, seinen Vortheil spähend,
 Mit blanken Waffen und mit frischen Truppen
 Auf's neu' den Kampf begann.

DUNCAN. Erschreckt das
 Macbeth und Banquo, unsre Feldherrn, nicht?

HAUPTMANN. Ja, wie der Spatz den Aar, den Leun der Hase.
 Ich übertreibe nicht, sag' ich, sie waren
 Wie doppelt überladene Kanonen,
 Vierfach den Feind mit ihren Streichen treffend.
 Wenn sie in dampfenden Wunden sich nicht baden,
 Kein zweites Golgatha verewigen wollten,
 So weiß ich nicht ...
 Doch ich bin schwach, die Wunden schrein nach Hülfe.

DUNCAN. Dir steht dein Wort so schön wie deine Wunden,
 Nach Ehre schmecken beid. - Holt den Wundarzt.

(Hauptmann ab, gestützt von andern. Rosse und Angus treten auf.)

Wer kommt da?

MALCOLM. Der würdig Than von Rosse,

LENOX. Welch drängend Hasten blitzt aus seinem Auge!
 So blickt, wer Ungewöhnliches verkündet.

ROSSE. Gott segne unsern König!

DUNCAN. Woher kommst du,
 Mein würdiger Than?

ROSSE.

Von Fife, großer König,
Wo jetzt Norwegens Banner nur noch flattern,
Um unsern Truppen Kühlung zuzuwehn.
Der König selbst mit großer Heeresmacht,
Verstärkt durch den abtrünnigen Verräther,
Den Than von Cawdor, fiel uns grimmig an
Und setzte scharf uns zu, bis unser Feldherr,
Der Unbezwingliche, Bellona's Bräut'gam,
Mit ebenbürt'ger Kraft die Stirn ihm bot,
Stahl gegen Stahl, Arm gegen droh'nden Arm,
Den Uebermuth ihm beugend - kurz und gut:
Der Sieg blieb unser.

DUNCAN. Welch ein großes Glück!

ROSSE. Nun bittet Sweno,
Norwegens König, selber dich um Frieden.
Doch durft' er seine Todten nicht begraben,
Bis er für unsern Schatz zehntausend Thaler
Bezahlte auf der Insel Sanct-Columb.

DUNCAN. Nicht länger soll mein fürstliches Vertrauen
Der Than von Cawdor täuschen. Geh und bring ihm
Sein Todesurtheil, und mit seinem Titel
Begrüße Macbeth.

ROSSE. Gleich eil' ich von hinnen.

DUNCAN. Was er verloren, soll Macbeth gewinnen.

(*Alle ab.*)³⁷⁰

(FB,I/2,4-6)

Wie schon die Eingangszeilen zeigen, setzt Bodenstedt seinen theoretischen Ausführungen entsprechend durch Modifikation auf Annäherung an deutsche Syntax und erhofft damit sowohl erleichtertes Verständnis als auch leichtere Aufführbarkeit herbeizuführen. Aber auch seine Fassung konnte sich als Bühnenversion nicht durchsetzen. Wie viele seiner Zeitgenossen - auf die auch heute noch anhaltende Beliebtheit der Kategorien wurde bereits mehrfach hingewiesen - setzte er leichtere Sprech- und Spielbarkeit bzw. einfacheres Verständnis beim Publikum mit besserer Bühnenwirkung gleich. Das führt zu Explikationen und der Herstellung von engeren inhaltlichen Bezügen wie in seiner Fassung der Zeilen 25 und 22-23: "Doch wie vom Ost dem Strahlengang der Sonne" bzw. "Bis er das Haupt vom Rumpfe ihm

³⁷⁰*Macbeth*. Uebersetzt von Friedrich Bodenstedt, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Bd.7, Leipzig 1868.

getrennt | Und es hoch aufgepflanzt auf unsre Zinnen" (S.4) Solcherlei Freiheiten nimmt sich Bodenstedt auch hinsichtlich der Rhetorik: seine Version der "double"-Konstruktion eifert dem Original weder auf der Ebene der Assonanz noch der Stilfigur nach. Den Reim am Ende gibt er nur einfach wieder und das in gleicher Weise wie Tieck. Seine Versfübung ist, wie auch die Übertragung der Zeilen 9-14 (bzw. S.4) zeigt, deutlich freier als bei Tieck oder Voß. Auch für Bodenstedt gilt, daß durch die Umstellungen und Zusammenfügungen der Text insgesamt nicht länger, aber kohärenter und gleichförmiger wird - Qualitäten, die Gottschall als "Fluß" und "Wohlklang" umschreibt. Sehr frei ist auch Bodenstedts Lösung für die 4. Zeile. Neben der vollständigen Auflösung der ursprünglichen Struktur erfährt hier der Hauptmann durch "Heldenmuth" eine erhebliche Aufwertung. Aufgewertet wird schließlich auch Macbeth durch "Der Unbezwingliche" (S.6, ebenso Simrock, S.11), Bodenstedts Version von "lapp'd in proof" (55). Neben der Betonung des Ausnahmecharakters - selbst Bodenstedt kann sich der Tendenz nicht entziehen - besticht eine solche Lösung natürlich auch durch ihre klare Aussage und Simplizität, vergleicht man sie mit den durchgehend textloyaleren Wendungen "kampfgefeht", "fest in Stahl" oder "in Stahl gehüllt".

Wilhelm Jordan studierte Theologie und Philosophie und war wechselweise als Journalist, Schriftsteller und Lehrer tätig. 1848 gehörte er als liberales Mitglied zum Frankfurter Parlament. Seine politische Reflexionspoesie und Romane sind heute völlig in Vergessenheit geraten, nicht ganz so schnell ereilte dieses Schicksal seine Stabreimdichtungen, die "alten Sagenstoff mit modernen und nationalen Gedanken durchwirken" und "als Zeugnisse völkischen Fühlens und Wollens" länger Beachtung fanden. Mehrere Romane George Sands gehören genauso zu seinem Übertragungswerk, wie die als "sehr lesbar" geltenden Übersetzungen Homers, der *Edda*, und die in der Dingelstdtschen Ausgabe erschienenen Übersetzungen Shakespeares, u.a. *Macbeth*, *Richard III* und *Cymbelin*.³⁷¹

DUNCAN.	Wer ist der blutige Mann? Sein Aussehn läßt Von ihm den neuesten Bericht erwarten Vom Stand des Aufruhrs.
MALCOLM.	Jener Waibel ist's Der mich so wacker und beherzt befreit Aus Feindeshand. Glückauf, mein tapfrer Freund!

³⁷¹Soweit Wilhelm Koschs *Deutsches Literatur Lexikon*, Bd. 2, 1953, bzw. dessen Fortführung in 22 Bdn., Bern usw. 1968-1998, Bd. 8, 1981.

Dem K ö n i g sage, was du weißt. Wie stand
Das Treffen, als du fortgingst?

SOLDAT.

Unentschieden,

Wie wenn zwei Schwimmer sich erschöpft umklammern
Und ihre Kunst ersticken. Macdonwald,
Der Wütherich (werth, ein Rebell zu sein,
Zu welchem Zweck ihn auch, sich rasch vermehrend,
Das Ungeziefer der Natur umschwärmt)-
Er läßt sich liefern von des Westens Inseln
Die Straßenräuber und Galgenritter.
Rebellenhure schien das Glück; es lachte
Der schon verdammten Beute². Doch was half's?
Macbeth, der Held, wohl würdig, so zu heißen,
Fragt nach dem Glücke nicht. Er schwang den Stahl,
Der von der blutigen Verrichtung rauchte,
Und hieb sich, wie Krieges Liebling, Bahn,
Bis daß er vor des Schurken Antlitz stand.
Nicht früher schied und sagt' er Lebewohl,
Bis er sein Haupt vom Wirbel bis zum Kinn
Zerspaltet' und auf unsre Zinnen pflanzte.

DUNCAN.

O tapfrer Vetter, würdiger Edelmann.

SOLDAT.

Wie wenn von dorthier, wo der Sonne Schein,
Beginnt, ein Wetter stürmt und Schiffbruch droht,
So sprudelt' Unheil aus dem Quell hervor,
Der Heil verhieß. Vernimm's, o König Schottlands:
Kaum zwang Gerechtigkeit, mit Muth gewappnet,
Zur Flucht auf leichten Fersen dies Gesindel,
So nimmt schon Norwegs Fürst den Vortheil wahr
Und kommt mit blanker Wehr und frischer Mannschaft
Herangestürzt.

DUNCAN.

Erschreckte das nicht Macbeth

Und Banquo, unsre beiden Feldherrn?

SOLDAT.

Ja,

So, wie den Aar ein Spatz, den Leun der Hase!
Sie glichen, um die Wahrheit dir zu melden,
Kanonen, die man überladen hat
Mit doppeltem Gekrach; so führten sie
Verdoppelt Doppelstreiche auf den Feind.
Begehrten sie ein Bad in dampfendem Blut,

Ein zweites Golgatha, - ich weiß es nicht.

Doch mir wird schwach, - die Wund schreit nach Hülfe.

DUNCAN. Dich zieren Wort' und Wunde gleichermaßen;
Denn beide ehren dich. Holt ihm den Arzt. - (*Soldat ab.*)

(*Rosse tritt auf.*)

Wer naht uns hier?

MALCOLM. Der würdige Than von Rosse.

LENOX. Sieh, welche Hast aus seinen Augen blitzt!
So blickt ein Mann, der seltne Kunde bringt.

ROSSE. Es lebe der König!

DUNCAN. Von wannen kommst du, werther Than?

ROSSE. Von Fife, o König,
Wo Norwegs Banner, matt gen Himmel flatternd,
Als Fächer kühlen unser Volk.
Er selbst mit seiner schreckhaft großen Schaar,
Von jenem pflichtvergessenen Verräther,
Dem Than von Cawdor, unterstützt, begann
Gar ungelegnen Kampf, bis ebenbürtig
Und wie gefeit Bellonens Bräutigam,
Arm gegen Arm, Schwert gegen Schwert gezückt,
Die Stirn ihm bot und seinen Hochmuth beugte.
Mit einem Wort, der Sieg ward u n s zu Theil.

DUNCAN. Das ist ein großes Glück.

ROSSE. Um Frieden fleht'
Nun Sweno, Norwegs König. Wir jedoch
Versagten's ihm, die Seinen zu begraben,
Bevor er auf der Insel Kolumbans
Zehntausend Thaler in den Schatz gezahlt.

DUNCAN. Nicht länger täuschen soll der Than von Cawdor.
Mein Mitgefühl. Bring' ihm sein Todesurtheil,
Begrüße dann mit seinem Titel Macbeth.

ROSSE. Es wird bestellt.

DUNCAN. Was er verliert, gewinnt der edle Held.

(*Alle ab.*)³⁷²

(WJ,I/2,170-173)

³⁷²*Macbeth*. Übersetzt von Wilhelm Jordan, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Franz Dingelstedt, Bd. 9, Leipzig usw. 1867.

Wie bei seinen Zeitgenossen zeigt sich bei Jordan der freiere Umgang mit der Versfübung und Reihung der Satzglieder. Eine Mittelposition nimmt er ein hinsichtlich der Wahrung der poetischen Qualitäten des Originals. Er beschränkt sich auf eine einfache Wiedergabe des abschließenden Reimes und verzichtet mit "Vernimm's o König Schottlands" (28 bzw. S.171) zwar nicht auf das Pathos, aber auf die Stilfigur. Worauf er nicht verzichten mag, ist die "double"-Variation, bei ihm vollständig dreifach durchgeführt (38-40 bzw. S.171). Auffallend ist sein Bemühen seltenerer Sprachregister, das ihn wiederum von den zeitgleich entstandenen Übersetzungen abhebt und in die Nähe eines Fick oder Petz rückt. Der Modifikationskatalog beinhaltet vor allem altertümlich anmutende Formulierungen wie "Waibel" oder "Glückauf" (3,5 bzw. S.170) und deftigere, oft vereinfachende interpretierende Wendungen wie "Wütherich" (9 bzw. S.170), "Gesindel" (30 bzw. S.171) oder "Straßenräuber und Galgenritter" (13 bzw. S.171). Diese Lösungen tragen zugleich zu einer Popularisierung bei, die allerdings durch ihre bisweilen archaisierende Qualität³⁷³ den Hinweis auf das ursprüngliche Alter des Originals bewußt durchscheinen lassen. Insgesamt zeigt er sich der markigen Qualität des Shakespeareschen Stils etwas zugänglicher als seine Übersetzerkollegen. Zugänglich zeigt er sich auch gegenüber Macbeth, indem er ihn zweimal als "Held" bzw. "der edle Held" (16 bzw. S.171 u. 69 bzw. S.173) betitelt und hier in die Fußstapfen Tiecks bzw. Ortlepps tritt.³⁷⁴

5. Georg Meßmer (1875) und Friedrich Theodor Vischer (1901)

Zwei in der Folge erschienene Übertragungen sollen noch kurz erwähnt werden. Georg Meßmers Version stellt dabei gewissermaßen einen Endpunkt in der hier

³⁷³Eine Qualität, durch die sich vor allem Friedrich Gundolfs Übersetzungen auszeichnen. Sie ist Teil seiner durch den George-Kreis mitgeprägten Ästhetik der syntaktischen Reduktion auf der einen und Rückführung zu einem urtümlichen genuin deutschen Sprachmaterial auf der anderen Seite. Als Beispiel dafür taucht bei ihm in dieser Passage allein der "Feldscher" auf. Ansonsten ist seine Fassung an dieser Stelle in großer Nähe zum Original übertragen; s. *Macbeth*, übersetzt von Friedrich Gundolf, in: *Shakespeare in deutscher Sprache*, 10 Bde., Berlin 1908-1918, Bd. 9, 1914, S.157-159. Durch seinen ebenfalls völkischen Zugang - auch Gundolf sah in Shakespeare hauptsächlich deutsche Wesenszüge - äußerte sich der im deutschen Geist nunmehr manifeste Kulturchauvinismus. Hinzu kam die Mystifikation Shakespeares zum "menschgewordenen Schöpfungstum des Lebens selbst"; vgl. Markus Moninger, *Shakespeare inszeniert*, S.48.

³⁷⁴ Es ist hinzuzufügen, daß in Jordans Fassung Macbeth sehr viel weniger schwankend und zur Tat früher entschieden erscheint als im Original und anderen Übertragungen. Die Entscheidung wird zudem entschuldigt und stärker als unausweichliche Folge des waltenden Schicksals dargestellt; s. ibs. Akt I, Szene 3-5.

aufgezeigten Entwicklung hin zur Loslösung von der bei Schlegel-Tieck oder Voß noch sehr engen formalen und inhaltlichen Orientierung am Original dar. Friedrich Theodor Vischer markiert hingegen den nächsten Schritt, nämlich den Übergang zur großen Rückbesinnung auf Schlegel-Tieck.

Shakespeare's *Macbeth* von Georg Meßmer erschien 1875. Inhaltlich sehr genau, löst er jedoch die Form des Originals weitestgehend auf und führt damit die Tradition seiner direkten Vorgänger weiter. Deren Popularisierungen nimmt er dabei nicht vor, sondern bleibt sehr eng an der Vorlage. Sein Text ist extrem geglättet und fließend und entspricht damit den von vielen Seiten geäußerten Forderungen. Meßmer selbst schreibt, es sei sein Wunsch gewesen, "dieses großartigste Werk des größten Dramatikers möglichst ähnlich in unsere deutsche Sprache zu übertragen, das heißt die Gedanken des Originals ganz unverändert, und doch ganz deutsch wiederzugeben", um das Stück so möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen. Ersteres ist ihm fraglos gelungen.

Zur Fassung Friedrich Theodor Vischers, erschienen 1901, aber schon etliche Jahre zuvor verfaßt,³⁷⁵ bleibt nur zu sagen, daß die Abweichungen zu Tieck äußerst geringfügig sind und sich auf leichte Korrekturen beschränken. Um so überraschender mutet es an, wenn der große Verächter Dorothea Tiecks, Hermann Conrad, von einer Arbeit spricht, "die sich an die Tiecksche nur da anlehnt, wo sie im Sinn und Ausdruck korrekt ist," und behauptet, damit "haben wir endlich eine klassische Uebersetzung eines der größten Kunstwerke erhalten."³⁷⁶

Exerziert man an den soweit ausführlich aufgeführten Beispielen aus dem *Macbeth* eine schlichte Durchzählübung durch, so ergibt sich folgendes Bild: Alle vier etwas längeren Passagen (Zeile 8-23, 25-32, 35-43 und 50-59) stehen im Original und bei Tieck und Voß jeweils im Verhältnis 16 zu 9 zu 9 zu 10. Bei Benda zeigt sich mit 16 zu 10 zu 9 zu 10 die erste Abweichung in Form eines Zuwachses um eine Zeile. Ähnlich ist es mit 17 zu 9 zu 9 zu 10 bei Leo. Keinen Zeilenzuwachs, aber die größten Abweichungen innerhalb der Testpassage ergeben sich mit 16 zu 9 zu 8 zu 11 bei Bodenstedt und bei Jordan mit 17 zu 9 zu 8 zu 10. Für sich allein genommen läßt diese Beobachtung keine besonderen Schlüsse zu. Sieht man sie jedoch im Kontext der hier festgestellten, sukzessive auf der gesamten Textebene zunehmenden Modifikationen und Abweichungen, so ergibt sich ein schlüssiges Bild. Wie schon bei den Übertragungen des *Coriolanus* aus den gleichen drei Sammelübersetzungen festgestellt werden konnte, ist der Umgang mit dem Original auf formaler und inhaltlicher Ebene deutlich freier als bei Schlegel-Tieck, Voß oder auch Benda. Es kommt dabei zwar zu vielfältigen Popularisierungen, aber nicht zu den

³⁷⁵*Shakespeares Macbeth*, übersetzt von Friedrich Theodor Vischer, S.4.

³⁷⁶"F. Vischer und Dorothea Tieck", S.71.

deutlichen Uminterpretationen und Stilisierungen wie bei Viehoff und Wilbrandt. Das könnte aber hauptsächlich mit der postulierten Offenheit des *Coriolanus* zusammenhängen. Es scheint sich zu bestätigen, daß das Stück für die unterschiedlichen Übersetzer eine flexiblere Projektionsfläche bietet als der *Macbeth* oder irgend eines der anderen großen Dramen.³⁷⁷ Die drei Übersetzungen aus den Sammelausgaben zeichnen sich noch durch eine weitere Gemeinsamkeit aus, die in erster Linie mit der Wahl des zugrundegelegten Originaltextes zusammenhängt. In dem Schlachtenbericht Rosses heißt es "From Fife, great King, | Where the Norweyan banners flout the sky, | And fan our people cold" (I/2,50-51). Die Übersetzer des ersten Blockes interpretieren diese Passage durchgehend so, daß den Schotten durch die norwegische und Cawdorsche Übermacht kalter Wind entgegenbläst, und lassen die zeitliche Ungereimtheit des Originals aufgrund des verwendeten Präsens zu. Leo, Bodenstedt und Jordan interpretieren dahingehend, daß Rosse sich vorausgreifend auf den *status quo* nach der Schlacht bezieht und meint, daß die -besiegten - Banner der Norweger den Schotten nur noch Kühlung zufächeln. Dies mag auf die von allen benutzte Interpretation in der Deliussschen Ausgabe zurückzuführen sein.³⁷⁸ Hinzu kommt aber auch, daß alle, Delius hier eingeschlossen, zur Klärung und eindeutigeren Aussage neigen und sich eventuell mit der leichten Unstimmigkeit im zeitlichen Ablauf nicht anfreunden konnten. Möglicherweise kam es sie auch schwer an, das schottische Heer um Macbeth, wenn auch nur kurzzeitig, so geschwächt dargestellt zu sehen. Mit dieser Interpretation verpassen sie es allerdings, den königlichen Sieg daraufhin umso mehr hervorheben zu können.³⁷⁹ Wie auch immer, es besteht hierin eine weitere Klärung, die das Spannungsgefüge des Textes etwas ausdünn, für die Shakespeare-Übersetzungen der Zeit aber ganz typisch ist.

Der bereits zitierte Rudolf Gottschall sieht besonders in den Versionen Bodenstedts und Jordans einen bedeutenden Fortschritt gegenüber der Schlegel-Tieckschen Übersetzung und meint damit vor allem die Möglichkeiten der szenischen

³⁷⁷Daß heißt allerdings nicht, daß der *Macbeth* nicht ebenfalls Gegenstand politischer Funktionalisierung gewesen wäre und nach wie vor ist. Man vergleiche beispielsweise die Ausführungen Annie Brissets zu verschiedenen Inszenierungen in Quebec; s. "Translation and Social Discourse: Shakespeare, A Playwright After Québec's Heart, in: *Translation: Theory and Practice Tension and Interdependence*, ed. by Mildred L. Larson (*American Translators Association Scholarly Monograph Series* 5, 1991), New York 1991, S.120-138, sowie "Les mots qui simposent: l'autorité du discours social dans la traduction, in: *L'ordre des mots (Palimpsestes 7)*, Nancy 1993, S.111-134.

³⁷⁸Karl Simrock, interpretiert in gleicher Weise. Auch er bezieht sich auf die Deliusssche Ausgabe von 1841; s. *Shakespeare als Vermittler zweier Nationen*, S.VIII sowie S. XVI; Friedrich Theodor Vischer hingegen rekurriert auf Furness und schließt sich in seiner Deutung den Übersetzern der ersten Jahrhunderthälfte an; s. *Shakespeares Macbeth*, S.4.

³⁷⁹Vgl. *Macbeth*, ed. by Kenneth Muir (*The Arden Edition*), S.9.

Umsetzung.³⁸⁰ Zum anhaltenden Bühnenerfolg konnte er damit keiner der Fassungen verhelfen. In puncto Jordan muß hinzugefügt werden, daß seine Übersetzung allein aufgrund des verwendeten markierten Sprachmaterials zumindest heute gewisse Chancen gehabt hätte, vergleicht man aktuelle Versuche der Übertragung wie beispielsweise den Frank Günthers von 1995.

³⁸⁰"Shakespeare in neuen Übersetzungen", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr.29, 1868, .457.

4. Schlegel-Tieck "durchgesehen und korrigiert": Die Rolle der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft bei nationaler Vereinnahmung, Kanonisierung und Stagnation

Mit ihrer ersten Ausgabe (1867-1871) legte sich die Deutsche Shakespeare Gesellschaft auf den Schlegel-Tieck-Text als ihren Maßstab in Übersetzungsdingen fest. Daran sollte sich bis in der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein auch nur wenig ändern. Der Beitrag, den sie damit zur Kanonisierung von Schlegel-Tieck und damit zum ausbleibenden Erfolg vieler anderer Übersetzungsversuche geleistet hat, sollte nicht unterschätzt werden. Zudem setzte die Kanonisierung des Textes damit viel früher als gemeinhin angenommen mit dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ein. Auch die "Hochschätzung des klassischen Idioms" spielte, wie sich zeigen wird, nicht die ihr allenthalben zugeschriebene, alles entscheidende Rolle.³⁸¹

Man ging von seiten der Shakespeare-Gesellschaft schon bald dazu über, den gesamten Schlegel-Tieck-Text wiederherzustellen, das heißt die in der Ulrici-Ausgabe enthaltenen Neuübersetzungen wieder durch die Versionen von Tieck und Baudissin zu ersetzen. Dadurch wollte man dem Werk die ursprüngliche Einheitlichkeit wiedergeben, um auf diese Weise auch mit seiner nun anerkannten Einmaligkeit werben zu können. Die alte Ausgabe erscheint 1891 noch einmal in der Revision durch Michael Bernays³⁸² und dann nicht mehr. Wilhelm Öchelhäuser, Zeit seines Lebens ein Streiter für die Ausbreitung Shakespeares auch in den "mittleren und unteren Volksklassen", fungiert als der Vorreiter, indem er seiner einbändigen Volksausgabe von 1891 den Schlegel-Tieck-Text wieder zugrundelegt, dabei in den Stücken Tiecks aber geringfügige Veränderungen vornimmt. Er begründet dies in seiner Einleitung damit, daß "im Volk die alten Schlegel-Tieckschen Uebersetzungen unbestritten die größte Popularität genießen" und bezeichnet die Ausgabe von 1867-1871 aufgrund der ausführlichen Anmerkungen und Kommentare als für den Forscher, nicht jedoch für den unbeleckten Leser nutzbringend.³⁸³

Es folgen, um nur die wenigsten zu nennen, die durch Alois Brandl revidierte Ausgabe von 1897,³⁸⁴ die von Rudolph Genée von 1898³⁸⁵ sowie die umstrittene

³⁸¹So Leithner-Brauns, *Shakespeares Wortwiederholungen*, S.30

³⁸²*Shakespeare's dramatische Werke*. Übersetzt von A.W. von Schlegel und Ludwig Tieck. Durchgesehen von Michael Bernays, 12 Bde., Berlin 1891.

³⁸³W. *Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von A.W. v. Schlegel und L. Tieck, hrsg. von Wilhelm Öchelhäuser, Stuttgart usw. 1891, S.XII.

³⁸⁴*Shakespeare's dramatische Werke*, übersetzt von A.W. von Schlegel und L. Tieck, hrsg. von Alois Brandl, 10 Bde. (Meyers Klassiker), Leipzig usw. 1897, wiederaufgelegt 1922/1923.

³⁸⁵*Shakespeare's Werke*, übersetzt von A.W. von Schlegel und Ludwig Tieck. Mit einer biographischen Einleitung von Rudolph Genée, 12 Bde., Berlin usw. 1898.

Aufbereitung der Öchelhäuserschen Ausgabe durch Hermann Conrad und dessen weiterführende Revision, beide von 1905.³⁸⁶

Noch 1972 räsonniert Ulrich Suerbaum in der Sonderausgabe des Jahrbuches zur Shakespeare-Übersetzung über die verschiedenen Gründe für die anhaltende Vorherrschaft von Schlegel-Tieck, auch auf der Bühne, allerdings ohne daß eine eventuelle Beteiligung der institutionalisierten Shakespeare-Pflege überhaupt in den Blick gerät.³⁸⁷ Dies holt Ruth von Ledebur in ihrer Abhandlung *Deutsche Shakespeare-Rezeption seit 1945* (1974) nach. Sie moniert noch für die ausgehenden 50er Jahre sowohl die streng normative, konservative Haltung der Gesellschaft als auch ihr Traditionsbewußtsein, das sich immer wieder gegen Aktualisierungsversuche im Buch und auf der Bühne richtet.³⁸⁸ Beide beziehen sich hier nur auf das zwanzigste Jahrhundert. Zumindest Ulrich Suerbaum, Käthe Stricker und viele der Vorgänger wie Ulrici oder Rudolf Genée hatten ja auch mit dem Übersetzungsweisen nach Schlegel-Tieck mit den Urteilen des Übersetzungseklektizismus, der mangelnden Kreativität oder Einfallslosigkeit respektive der Unübertrefflichkeit ohnehin abgeschlossen. Hier zeigt sich eine ganz erstaunliche Kontinuität und Einigkeit, die es verdient näher beleuchtet zu werden.

Eine sehr frühe, kritische Stimme gegenüber dem Gebaren der Shakespeare-Gesellschaft ist die Rudolf Gottschalls, selbst ein Mitglied. Er sparte schon sehr bald nach der Gründung nicht mehr mit Mahnungen hinsichtlich der "Shakespeare-Gelehrsamkeit", die sich vor allem in der Konzeption des Jahrbuches manifestierte, und die sich seiner Ansicht nach auf Kosten des notwendigen engen Bezuges zum lebendigen aktuellen Geschehen auf der Bühne vollzog.³⁸⁹ Er befand sich zudem auf einer Linie mit Rümelin in seinem Angriff der seiner Ansicht nach zu großen Kritiklosigkeit der Gesellschaft gegenüber dem Text und der insbesondere bei Ulrici oder Gervinus ausgeprägten Haltung der Mystifizierung und Stilisierung des Dichters zu einem großartigen nationalen Besitz, die die englische Herkunft vollständig zu negieren suchte.

Gottschalls Kritik am Festhalten der Gesellschaft an Schlegel-Tieck setzte allerdings schon unmittelbar nach Erscheinen ihrer ersten Shakespeare-Ausgabe ein.

³⁸⁶*Shakespeare's Dramatische Werke*. Übersetzt von A.W. Schlegel und Ludwig Tieck. Revidiert von Hermann Conrad, 5 Bde., Stuttgart usw. 1905; S. Christian Eidam, *Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Nürnberg [1914]: Eidam greift die Gesellschaft hier scharf an, da sie Conrad anfänglich mit dieser Aufgabe betraut hatte, sich dann aber zu distanzieren versuchte und Öchelhäuser mit nur geringfügigen Korrekturen, ebenfalls durch Conrad, in Konkurrenz zu dessen weitergehender Überarbeitung wieder auflegte. Der Öchelhäuser-Text kam damit schon 1905 auf die 33. Auflage; Vgl. den *Katalog der Bücherei der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar nach dem Stand von 1951*, Weimar 1951, S.38.

³⁸⁷"Shakespeare auf deutsch - eine Zwischenbilanz", in: Shakespeare-Jahrbuch West 1972, S.42-66.

³⁸⁸S. S.117f.

³⁸⁹S. beispielsweise die *Blätter für literarische Unterhaltung*, hrsg. von Rudolf Gottschall, Nr. 69, 1869, Nr.38, 1871 sowie Nr. 34, 1873.

Er merkt an, daß es zwar löblich sei, daß die Herausgeber den "kanonischen Text Schlegels durch apokryphische Verse" nicht gefährden wollten, und daß die "Revisionen selbst an und für sich alle berechtigt und nicht bloß hineincorrigierte willkürliche Varianten sind", aber:

Bei aller Anerkennung des Schlegel'schen Stilgefühls und der Verdienstlichkeit einer neu revidierten Ausgabe der Schlegel'schen Dramen entsteht aber doch die Frage, ob in dem Festhalten an dem Schlegel'schen Text nicht eine Gefährdung liege für den Fortschritt deutscher Uebersetzungskunst? Das Stilgefühl kann unmöglich als Monopol eines Einzigen betrachtet werden, es wird auch spätern dichterischen Talenten eigen sein, und diese haben vor Schlegel den Vorzug voraus, daß sie mit dem Rüstzeug einer fortentwickelten und bereicherten Sprache ans Werk gehen;"

und weiter:

Man braucht nicht bei dem Guten stehen zu bleiben, man hat ein Recht, zu versuchen, ob das Bessere, der Feind des Guten, nicht erreichbar ist. Dieser Versuch ist von zwei Seiten gemacht worden; die eine Gruppe von Dichtern und Uebersetzern hat die Brockhaus'sche Verlagsbuchhandlung unter der Fahne Friedrich Bodenstedt's versammelt, die andere das Bibliographische Institut in Hildburghausen und einem Unternehmen, das weiter als die beiden andern vorgeschritten und bereits dem Abschluß nahe ist. Auf beiden Seiten ist Treffliches geleistet und der unberührbare Lorbeer Schlegel's gefährdet worden.³⁹⁰

Hier findet sich doch ein deutlich anderes Urteil als bei den Zeitgenossen in der Gesellschaft und in der heutigen Shakespeare-Kritik. Außerdem wird nochmals akzentuiert, worauf es den Übersetzern und Kritikern in erster Linie ankam, und was in Gottschalls Rezension auch gewürdigt wird: auf "Guß und Fluß", die Ausmerzungen vermeintlicher "Härten" und "Kanten", die das Original und Schlegel-Tieck noch aufwiesen, und entsprechend der bessere Zuschnitt auf die Bühne. Möglichst große Annäherung an die Zielsprache zur Erleichterung des Zugangs, ob im Buch oder auf der Bühne, war die Devise.

In seinem Festbeitrag zum 50-jährigen Bestehen der Shakespeare-Gesellschaft bedauert Albert Ludwig die unnachgiebige Haltung "des alten Freundes" Gottschall, muß jedoch einräumen, daß er zumindest "manche Lücke im Jahrbuch mit Recht aufzeigte".³⁹¹ Auf die Kritik Gottschalls am Festhalten an Schlegel-Tieck geht Ludwig erstaunlicherweise mit keinem Wort ein. Er stellt es vielmehr als einen

³⁹⁰"Shakespeare in neuen Übersetzungen", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1868, Bd. 2, S.417-422, Hier S.418.

³⁹¹S. Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.30.

großen Verdienst der Gesellschaft dar, sich hinter Schlegel-Tieck gestellt zu haben und den Text gegen die allseits erscheinenden Konkurrenzübertragungen in Schutz genommen und ihm schon zur verdienten Geltung verholfen zu haben, als dessen nationale Geltung noch nicht so klar zu Tage getreten war:

Da übernahm es die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft mit dem Schwergewicht ihres Ansehens, mit ihrem Ruf als die Vereinigung der Shakespeare-Enthusiasten, dieses Werk zu erneuern.

In den Vordergrund der Argumentation stellt Ludwig höchst diplomatisch nicht die besondere Qualität der Übertragung, sondern die "Einheitlichkeit" der "Gesamtleistung".³⁹² Etwas überraschend ist die Wendung "Schwergewicht des Ansehens", von dem zumindest in den Anfangsjahren der Gesellschaft (ca. bis zum Ende des deutsch-französischen Krieges 1871 und dem entsprechenden nationalen Hochgefühl) noch keine Rede gewesen sein kann. Auch seine Erklärung "Die Nachwelt hat sich denn auch für Schlegel/Tieck erklärt" ist zu hinterfragen, da das Urteil der Nachwelt maßgeblich durch das Wirken der Shakespeare-Gesellschaft gesteuert gewesen sein dürfte. Vielmehr ist es so, daß man zum Zeitpunkt der Gründung und in den Folgejahren erhebliche Widerstände gegen sich hatte, die zum großen Teil aus der historischen Situation erwuchsen, da England die Dänen im Krieg um Schleswig-Holstein zumindest passiv unterstützte. Nachdem die Dänen geschlagen und Schleswig-Holstein unter österreichisch-preußische Verwaltung gestellt war (18. April 1846, fünf Tage vor der Gründungsfeier der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) nährte das die ohnehin starke nationale Bewegung. Trotz der fortschreitenden Glorifizierung Shakespeares war es somit heikel, potentiellen Mitgliedern 1864 die Gründung einer Gesellschaft zur Feier eines, wenn auch unbestritten großen, aber englischen Dichters plausibel zu machen.³⁹³ Entsprechend nehmen sich die argumentativen Volten aus, die Hermann Ulrici vor allem in seinem ersten Jahresbericht vom 8. October 1865 vollführen muß, um die Gesellschaft und ihren Standpunkt zu rechtfertigen. So jongliert er mit dem alten Topos vom "Kosmopolitismus" der Deutschen und betont, daß es eine Pflicht sei, "Shakespeare, aus dem Bann seines Zeitalters, seiner Sprache und Nationalität gleichsam zu erlösen, ihn aus England in das geistefreiere Deutschland, aus Deutschland in den noch freieren Boden der Welt zu verpflanzen", und er läßt einfließen, daß es ja "auf den wahren Kern gesehen" genausowenig eine "deutsche, englische, französische Poesie wie eine deutsche oder englische Mathematik" gebe. Er behauptet aber im gleichen Atemzuge, "dass wir ein gutes vollgültiges Recht

³⁹²Ebd., S.59f.

³⁹³S. a. Martin Lehnert, "Hundert Jahre Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", S.6

besitzen, Shakespeare für einen deutschen Dichter zu erachten", vor allem, weil ihm durch "meisterhafte Übersetzungen die Hülle abgestreift" wurde, "in die ihn der Zufall der Geburt und Abstammung gekleidet". Den Engländern hingegen attestiert er Eifersucht ob des erfolgreichen deutschen Strebens, "diesen Schatz uns anzueignen".³⁹⁴ Die nationale Vereinnahmung Shakespeares hatte schon lange zuvor begonnen, jetzt wurde sie institutionalisiert in Gestalt der Shakespeare-Gesellschaft.

Als es schließlich daran ging, den von Anfang an bestehenden Plan einer eigenen Ausgabe in die Tat umzusetzen, sah man sich mit verschiedenen Problemen konfrontiert. Die Meinungen darüber, wie eine solche Ausgabe zu konzipieren sei, gingen, wie bereits ausgeführt, auseinander. Der Flügel der Schlegel-Tieck-Verfechter, allen voran Hermann Ulrici und Wilhelm Öchelhäuser, setzte sich durch. Man wollte nicht nur eine Konkurrenzsituation innerhalb der Gesellschaft (s.o., Bodenstein u. Dingelstedt) vermeiden, man wollte auch sparen. Die finanzielle Situation war besonders in den Anfangsjahren aufgrund mangelnder Beitragszahlungen mehrfach prekär.³⁹⁵ Nun konnte man davon ausgehen, daß Schlegel-Tieck, vor allem aufgrund ihres ohnehin großen literarischen Renommées im deutschen Literaturbetrieb, die bekanntesten Namen unter den Übersetzern, und damit auch die zugkräftigsten und erfolgversprechendsten waren. Nicht umsonst war eines der Argumente für Schlegel-Tieck, daß diese Übersetzung zumindest den Gebildeten schon hinlänglich bekannt war und ihr Status einigermaßen gefestigt.³⁹⁶ Von Anfang an war man um wissenschaftliche Reputation und Anerkennung bemüht, was, wie mehrfach erwähnt ein ewiger Streitpunkt zwischen den Theaterpraktikern und den Theoretikern war. Auch in dieser Hinsicht muß ein revidierter und mit Anmerkungen und Kommentaren versehener Schlegel-Tieck-Text als Zeichen in die hauptsächliche Stoßrichtung der Gesellschaft gesehen werden.³⁹⁷ Der Ruf der jungen Gesellschaft sollte natürlich auch nicht durch eine Übersetzung eines *no name* gefährdet werden, die sich noch nirgends bewährt hatte. Unter dem Strich muß man den Entscheidungsträgern der Gesellschaft tatsächlich eine gewisse Doppelzüngigkeit attestieren, zieht man nur ihre Forderungen nach einer wirklich deutschen, vom romantischen Ballast befreiten Lese-, Bühnen- und auch Volksausgabe (die, zumindest hinsichtlich ihres Umfangs und Preises, erst 1891 mit der Öchelhäuserschen kam) auf der einen, und ihr eigenes Handeln auf der

³⁹⁴Hermann Ulrici, "Jahresbericht 1865", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 2, 1867, S.2-3.

³⁹⁵Vgl. Albert Ludwig, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft".

³⁹⁶Ebd., S.52; Ludwig widerspricht sich hier selbst, wenn er kurz zuvor noch die geringe Geltung Schlegel-Tiecks erwähnt.

³⁹⁷Besonders gegen Ende der 1870er hatte die Shakespeare-Gesellschaft mit dem Problem des Mangels an wissenschaftlichem Nachwuchs zu kämpfen, der sich, wenn es um englische Literatur ging, eher den anglistischen Fachzeitschriften zuwandte; s. Ludwig, S.33.

anderen Seite in Betracht.³⁹⁸ Es ist miteinzubeziehen, daß die der Gesellschaft angehörenden Wissenschaftler und Liebhaber einiges an Emendationen und punktuell philologisch korrekteren Anregungen zu bieten, sie aber über die Forderung nach Verdeutschung und Verbreitung hinaus keine eigenen Übersetzungsgrundsätze oder Vorstellungen entwickelt hatten.

Zu Recht wurde immer wieder kritisiert, daß sie sich zu den eigenen, in ihrer Satzung und §2 und §3 formulierten Zielen der möglichst weitgehenden Verbreitung Shakespeares im deutschen Sprachraum und der Förderung volkstümlicher Ausgaben in Gegensatz brachte.³⁹⁹

Die Entscheidung für Schlegel-Tieck konnte noch aus einem weiteren und dem vielleicht gewichtigsten Grund nicht überraschen: Sie war in der Literaturgeschichtsschreibung und vor allem durch Gervinus schon lange vorbereitet worden.⁴⁰⁰ Er konnte sich zwar für die Romantiker nicht besonders erwärmen, konnte aber auch nicht umhin, ihnen in der deutschen Geistesgeschichte ihren Platz einzuräumen, insbesondere wenn es, wie gezeigt, um große Übersetzungen á la Schlegel ging. Durch die Synthese seines Konstruktes der entelechisch angelegten deutschen Literatur- und Kulturentwicklung mit den aus Shakespeare für die Politik, die Kultur und das Gemeinwesen zu ziehenden Lehren in Gestalt der Schlegelschen Übersetzung hatte er letzterer einen nationalen Status eingeräumt, der auch für eine noch so deutsche, volkstümliche Version nicht mehr zu erreichen war. Dies hatten die national gesonnenen, nunmehr institutionalisierten Shakespeare-Liebhaber klar erkannt und entsprechend gehandelt, denn, so Alois Hahn: "Kanonisierung und Zensur sind Selbstdarstellungen einer Gesellschaft" (hier im doppelten Sinne), wobei "der Bedarf für Kanonisierungen und der für Identitätsbestimmungen hoch miteinander korrelieren".⁴⁰¹ Hahn zufolge ergibt sich Bedarf für Kanonisierungen vor allem in Situationen, in denen Kulturidentität erst entsteht,

z.B. wenn es um die Legitimation neuer Eliten, neuer Dynastien oder neuer Kulturzentren geht. Die Kanonisierungen fungieren dann als Repräsentationskanones (Gumbrecht), d.h. der Anspruch dieser neuen Zentren oder Eliten, das Ganze darzustellen, drückt sich aus in

³⁹⁸Dies tat neben Gottschall vor allem Christian Eidam anlässlich der Distanzierung der Gesellschaft von der durch Conrad revidierten Öchelhäuserschen Volksausgabe 1891, durch Festhalten an der letzteren; S. *Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*.

³⁹⁹Vgl. die *Satzungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, gegründet am 23. April 1864, Weimar 1864, S.2.

⁴⁰⁰Auch Gervinus hatte man als Mitglied zu gewinnen versucht, er war allerdings, vermutlich aus Altersgründen, von vorneherein ausgeschieden.

⁴⁰¹Alois Hahn, "Kanonisierungsstile", in: *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hrsg. von Aleida Assmann, München 1987, S.28-37, hier. S.30; In diesem Zusammenhang wäre es interessant, zu überprüfen, inwieweit sich zum gegebenen Zeitpunkt andere literarische, kulturelle u.ä. Gesellschaften konstituierten.

der Unterstreichung der Vorbildlichkeit oder Heiligkeit der neuen Kultorte, Dynastien usw.⁴⁰²

Diese Ausgangssituation kann man über die Gründung der Shakespeare-Gesellschaft hinaus für den gesamten, sich im nationalen Taumel befindlichen politischen und kulturellen Bereich postulieren. Vor dem Hintergrund der dringend notwendigen erfolgreichen Selbstdarstellung betrachtet war die Entscheidung für Schlegel-Tieck die sicherste und vor allen Dingen die prestigeträchtigste Wahl von allen. Zu einem Kanon gehört allerdings auch, wie wiederum Aleida und Jan Assmann hervorheben, daß er eine "vorgängige Tradition" verengt:

"Das geschieht, indem, um es bildlich zu sagen, in einer vielgestaltigen und weiträumigen Landschaft, deren Horizont sich weitgehend im Nebel verliert, ein bestimmtes Territorium eingezäunt wird. Auf diesen eingegrenzten Heiligen Bezirk richtet sich fortan die ganze Aufmerksamkeit. Jeder Kanon entsteht mit einem Trennungsstrich. Er erzeugt damit unweigerlich eine Dialektik zwischen dem was hineinkommt und dem was draußen bleibt (...).^[403] Wo ein Kanon besteht werden immer Neben- und Außenstimmen invalidiert. Solche Invalidierung kann von der Marginalisierung bis zur Tabuisierung reichen. (...). Die Zensoren sind die "Grenzposten" der Überlieferung. In Konzilsbeschlüssen hüten sie die ihnen anvertraute Tradition vor dem virulenten und vielstimmigen Umfeld (...). Zur Zensur gehört neben der Abgrenzung gegen das Fremde, Unechte, Falsche auch die Immunisierung gegen den Wandel. Diese Aufgabe ist spezialisierten Institutionen übertragen, die wir unter den Begriffen der "Textpflege" und der "Sinnpflege" zusammenfassen wollen."⁴⁰⁴

Sind diese Überlegungen zutreffend, dann nimmt es nicht Wunder, daß es nach der einsetzenden Kanonisierung von Schlegel-Tieck keiner Übersetzung mehr gelingen wollte, sich dauerhaft Anerkennung zu verschaffen. Als Zensoren bzw. "Grenzposten" fungierten in diesem Fall die aktiven Mitglieder der Gesellschaft und verschiedene Beiträger zum Jahrbuch. Neben Hermann Ulrici ist Wilhelm Öchelhäuser hervorzuheben, der von Anfang an vehement für die Herausgabe eines lediglich korrigierten Schlegel-Tieck-Textes eintrat, der vor der "Zersplitterung" des Werkes durch zu viele durchaus auch mangelhafte Bearbeitungen warnte,⁴⁰⁵ und der sowohl seiner Bühnenausgabe als auch seiner Volksausgabe von 1891 den Schlegel-Tieck-Text zugrundelegte. Desweiteren bezeichnet Vincke noch 1881 im

⁴⁰²Ebd., S.30.

⁴⁰³Als Beispiel werden hier genannt die Bibel nebst Apokrypha: letzteren fehlt die Autorität.

⁴⁰⁴Aleida und Jan Assmann, "Kanon und Zensur" in: *Kanon und Zensur*, S.7-27, hier S. 11-12.

⁴⁰⁵Schlussbemerkungen zum 'Bühnen- und Familien-Shakespeare', in: *Shakespeare-Jahrbuch* 13, 1878, S.274-284, hier S.281.

Shakespeare-Jahrbuch Schlegel-Tieck als nicht übertroffen - ist aber immerhin zuversichtlich, daß das noch geschehen könnte.⁴⁰⁶ Rudolph Genée wiederum kommt nach Erscheinen der Sammelausgaben, die er als in erster Linie bühnenpraktisch orientiert sieht, zu dem Schluß, daß die "Mustergültigkeit der Schlegel'schen Übersetzung damit für immer festgestellt sei".⁴⁰⁷ Die Überzeugung Otto Gildemeisters und, mit ihm übereinstimmend, Hermann Ulricis und vieler anderer, die Shakespeareschen Dramen hätten von Schlegel ihr "deutsches Gewand" für alle Zeiten erhalten, wurde bereits erwähnt. Blickt man auf die sich immer wiederholenden Verrisse neu erscheinender Übersetzungen gegenüber dem Festhalten an der Unerreichbarkeit Schlegel-Tiecks, bleibt diese Verengung bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wirksam.

Alles in allem reicht es mitnichten festzustellen, die produktive Phase der Shakespeare-Rezeption sei in der 2. Hälfte 19. Jahrhunderts zu Ende gewesen.⁴⁰⁸ Zutreffender ist, daß eine durchaus anhaltende Produktivität, auch wenn sie sich verstärkt in den Bahnen von Popularisierung und Vereinnahmung bewegte, von den Kanonikern nicht mehr zur Kenntnis genommen oder bewußt ausgegrenzt wurde. Verantwortlich zeichnen hierfür die "priests of the german Shakespeare-cult (scholars in the main)".⁴⁰⁹ Diese "priests" sind gleichzusetzen mit den Bourdieuschen "pairs".⁴¹⁰ Sie stellen, auch in Gestalt von Akademien und Verlegern, die feldinternen "Selektions- und Konsekrationsinstanzen" dar, die dem literarischen Feld zu seiner Autonomie verhelfen: Was wirklich zählt ist die Konsekration durch die "pairs" und nicht die offizielle und ökonomische Sanktion. Am Beispiel der Kanonisierung der Schlegel-Tieck-Übersetzung durch die Shakespeare-Gesellschaft wird die zunehmende Einflußnahme durch feldexterne Instanzen wie Politik, kulturelle Konsolidierung, ökonomische Überlegungen und Institutionalisierung auf die feldinternen (ein Zusammenspiel, das historisch variabel ist) deutlich erkennbar. Hier äußert sie sich u.a. im Stärkerwerden des heteronomen Prinzips, an dem sich diejenigen orientieren, die das Feld politisch und ökonomisch dominieren, gegenüber dem autonomen Prinzip (*l'art pour l'art*), das sich durch die Unabhängigkeit gegenüber dem Ökonomischen definiert. Die um Anerkennung und wirtschaftliche Konsolidierung bemühte Shakespeare-Gesellschaft - und das heißt zugleich die "pairs" der Deutschen Shakespeare-Erforschung - entscheiden sich mit der Schlegel-Tieck-Übersetzung für eine Version, die mit den Jahren aufgrund ihrer Auswir-

⁴⁰⁶"Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Übersetzung", S.273.

⁴⁰⁷ "Die deutschen Shakespeare-Übersetzer und Theaterbearbeitungen", in: *Nationalzeitung* 1869, No.23, vom 15. Januar.

⁴⁰⁸So u.a. Werner Habicht, "Topoi of the Shakespeare Cult in Germany", S.57.

⁴⁰⁹Ebd.; Habicht sieht das Wirken dieser Kräfte durchaus, bezieht es aber lediglich auf die nationale Vereinnahmung, nicht auf die Ausgrenzung.

⁴¹⁰Vgl. Joseph Jurt, *Das literarische Feld*, S.90.

kung auf das gesamte literarische Geschehen ein - am Anfang noch nicht auf den ökonomischen Wert rückführbares - erhebliches symbolisches Kapital angesammelt hatte. Zur Zeit der Gründung der Gesellschaft spielten dann die Faktoren der nationalen Bedeutung und der positiven ökonomischen Einschätzung durchaus eine Rolle. Die orthodoxen Kräfte setzten sich durch, indem sie ein als nunmehr klassisch⁴¹¹ geltendes Werk kanonisierten, das aber zugleich "sozial alt"⁴¹² war, wie besonders die Kritiker der Romantik immer wieder betonten. Die nach Innovation drängenden feldinternen Kräfte (Neuübersetzungen) konnten sich in der bestehenden Konstellation und politischen Situation nicht durchsetzen, und es ist fraglich, ob es einer wie auch immer gearteten Übersetzung überhaupt hätte gelingen können, in den Vordergrund des Interesses zu rücken. Im Gegensatz zur Anfangszeit der deutschen Shakespeare-Rezeption, die durch große Offenheit gegenüber Einflüssen von außen geprägt war, und deren Übersetzer, schaut man auf Wieland, Voß und Schlegel, bestrebt waren, sich durch Differenz und nicht durch Konformität auszuzeichnen, sind die Grundvoraussetzungen jetzt völlig andere. Die Gesamtsituation hat sich dahingehend geändert, daß im deutschen nationalen Ringen um Identität und Größe übersetzte Literatur generell nur noch eine periphere Rolle einnimmt. Folgt man den Ausführungen Luise Sigmanns, dann kommt es zwischen 1840 und 1850 im deutschen Raum tatsächlich zu einem deutlich erlahmenden Interesse an französischer und englischer Literatur und entsprechend an deren Übersetzung.⁴¹³ In einer solchen Situation gehen viele, und hier ist noch einmal auf Even-Zohar zurückzukommen, dazu über, sich sogenannter "secondary models" (konservativ, etabliert, voraussagbar) bei der Übersetzung fremdländischer Literatur zu bedienen.⁴¹⁴ Even-Zohar betont das Paradoxe einer solchen Situation: Übersetzung, die eigentlich ein hohes innovatorisches Potential in eine Zielliteratur hereintragen kann, wird zu einem Mittel, konservativen Geschmack dominant zu halten. Diese Situation tritt besonders dann ein, wenn übersetzte Literatur mit ehemals erneuernder Wirkung (in diesem Fall Schlegel-Tieck) der darauf einsetzenden Neuorientierung zu einer zentralen Position verholfen, diese aber bald darauf den

⁴¹¹Klassisch im Sinne Hans-Georg Gadammers bedeutet, "Was klassisch ist, das ist herausgehoben aus der Differenz der wechselnden Zeit und ihres wandelbaren Geschmacks - es ist auf eine unmittelbare Weise zugänglich, nicht in jener gleichsam elektrischen Berührung, die hin und wieder eine zeitgenössische Produktion auszeichnet und in der die Erfüllung einer alles bewußte Erwarten übersteigenden Sinn-Ahnung augenblickshaft erfahren wird. Vielmehr ist es ein Bewußtsein des Bleibendseins, der unverlierbaren, von allen Zeitumständen unabhängigen Bedeutung, in dem wir etwas >klassisch< nennen - eine Art zeitloser Gegenwart, die für jede Gegenwart Gleichzeitigkeit bedeutet; *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, S.293.

⁴¹²So Josef Jurt zum Begriff "klassisch", S. *Das literarische Feld*, S.93.

⁴¹³Luise Sigmann, deren Arbeit aufgrund starker nationalistischer Prägung allerdings mit Vorsicht zu genießen ist, führt dieses Desinteresse auf die allgemeine politische Unzufriedenheit zurück; s. *Die englische Literatur von 1800-1850 im Urteil der zeitgenössischen Kritik (Anglistische Forschungen Heft 55)*, Heidelberg 1918, S.317.

⁴¹⁴S. Itamar Even-Zohar, "Polysystem Theory", S.21.

Kontakt mit der sich weiterentwickelnden "original home literature" verloren hat. Sie wird dann zu einem Faktor der Beharrung, oft durch Anhänger der "secondary models" fanatisch gegenüber den auch nur geringsten Veränderungen verteidigt.⁴¹⁵ Dies zeigt sich sowohl in der Nähe einiger der Übersetzungen zu Schlegel-Tieck, als auch im Festhalten der Shakespeare-Gesellschaft an eben dieser Ausgabe. Viele der oben vorgestellten Übersetzer wiederum nahmen die Forderung nach einem wirklich deutschen Text sehr ernst, so daß es ihnen hauptsächlich darum ging, eben kein fremdes Potential zuzulassen, sondern den Text so zu gestalten, als sei er ursprünglich auf Deutsch verfaßt worden. Man kann dies durchaus als neues Modell im Gegensatz zu den "secondary", also konventionellen Modellen bezeichnen - allerdings eines, das in der modernen Übersetzungswissenschaft sehr lange als äußerst unpopulär galt und nach wie vor gilt. Die Entfernung zum Schlegel-Tieck-Text war in diesen Fassungen oft ganz erheblich, wirkte sich für die Übersetzer aber nicht zum Vorteil aus. Innovative Schübe jedenfalls, wie sie im Sinne Zohars von der Übersetzung fremdländischer Werke initiiert werden können, konnten von diesen Versionen schon allein aufgrund ihrer peripheren Situierung im System nicht ausgehen. Das heißt jedoch bei weitem nicht, daß sie beim Lesepublikum und auch im weiteren Literaturbetrieb keine Wirkung gehabt hätten, nur ist diese aufgrund der Ausblendung auf breiter Ebene im Nachhinein schwer zu ermitteln. Man empfindet die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als eigentlich übersetzungsfeindliche Zeit,⁴¹⁶ was sich hier in gewohnt normativer Art und Weise auf die Übersetzungsgrundsätze, weniger auf die Zahl der Übersetzungen bezieht.⁴¹⁷ Kritiker wie Susan Basnett gehen noch weiter, indem sie anmerken, daß ein Land, das sich in einem nationalen (Identitäts-) Kampf befindet, aufgrund korrupter Übersetzungsgrundsätze,⁴¹⁸ wie beispielsweise dem der umfassenden Eindeutschung, gar nicht übersetzen sollte. Denn Kulturen, die politisch oder kulturell lange fremd dominiert waren, gehen, so Basnett, mittels einer "guerilla tactic" dazu über, sich Kultur und Literatur in einer Form anzueignen, die diese unter größtmöglicher Tilgung fremder Markierung und fremden Potentials zum eigenen Besitz macht. Die Kritiker auf deutscher Seite scheinen dieses Urteil Basnetts in der Mehrzahl zu teilen. Nach den Erfahrungen des Nationalismus und Nationalsozialismus beschlich sie wohl allgemein ein Unwohlsein angesichts der ausgeprägten zielsprachlichen Orientiertheit der Shakespeare-Übersetzer nach Voß und Schlegel-Tieck - vermutlich mit ein Grund für die bis heute weitestgehende Ausblendung dieser Übersetzerepoche.

⁴¹⁵Ebd., S.48-49.

⁴¹⁶Vgl. Einleitung, S.25-26.

⁴¹⁷Vgl. Brigitte Schultze, "Russisch-deutsche und polnisch-deutsche Dramenübersetzung", S.538.

⁴¹⁸Susan Basnett, "Translation and Ideology", S.11.

5. Zusammenfassung

Als Resümée der hier angestellten Vergleiche und Überlegungen ist festzuhalten, daß es von der Schlegel-Tieckschen und Voßschen Übertragung bis zu den Versionen aus den 60er und 70er Jahren einen deutlichen konzeptuellen Wandel gegeben hat. Dieses Ergebnis ging aus den Analysen der *Coriolanus*-Texte hervor und wurde durch den Vergleich der *Macbeth*-Versionen bestätigt. Hauptmerkmal dieses Wandels ist die zunehmende Autonomie gegenüber dem Original. Die noch maßgeblich romantisch beeinflussten Übersetzer versuchten, Form und poetische Stimmung mit zu übertragen oder zumindest inhaltlich so vollständig und genau wie möglich zu übersetzen. Ihnen allen gemeinsam war die Überzeugung, daß das zu übertragende Werk als eigenständiges Kunstobjekt galt, dessen Wirkungskraft so vollständig und eindrucksvoll als möglich, inhaltlich und formal oder wenigstens eines von beiden, in die Zielsprache übersetzt werden sollte.⁴¹⁹ Mit Schlegel-Tieck, den drei Voß und schließlich Benda wurden hier drei anfänglich vertretene Hauptrichtungen aus dieser Phase vorgestellt, die das Paradigma der übersetzerischen konzeptuellen Entscheidung umreißen: Übertragung der Form-Inhalt-Bezüge unter Wahrung oder auch Betonung des poetischen Aspektes,⁴²⁰ stilistisch und vor allem syntaktisch enge Orientierung am Original und dadurch Zulassen und vor allen Dingen Mitübertragen fremden Potentials⁴²¹ und schließlich die Schwerpunktsetzung auf die inhaltliche Vollständigkeit.⁴²² So unterschiedlich die Resultate ausfielen, galt immer einer dieser drei Punkte als in erster Linie verbindlich, um dem Original möglichst nahezukommen.

Im Laufe der folgenden Jahre war diese Ästhetik einem drastischen Wandel unterlegen. Parallel zur politischen Entwicklung des erstarkenden Nationalismus und der Distanzierung von der Romantik kam es zu einer stärkeren Politisierung und Funktionalisierung der Literatur und der Philologie allgemein.⁴²³ Die Shakespeareschen Dramen wurden nunmehr im Rahmen einer zunehmend mimetischen Kunstauffassung (Moninger) moralisch und politisch bewertend als Zugang zur gesellschaftlichen - zielsprachlichen - Realität rezipiert.⁴²⁴ Konkret bemerkbar machte sich dies vor allem in der Auflösung der Form-Inhalt-Bezüge, entweder durch Entpoetisierung oder durch eine völlig andere poetische, dem

⁴¹⁹Vgl. Kap. 2.1. und 2.3. dieser Arbeit.

⁴²⁰S.32 ff. und S.41 ff.

⁴²¹S.34 ff. und S.46 ff.

⁴²²S.37ff. und S.58 ff.

⁴²³S.83 f., S.97 f. und S.102.

⁴²⁴S.29.

deutschen Ohr und Auge zumeist weniger aufwendig oder normaler erscheinende Fügung und immer stärker auch durch inhaltliche Varianzen.⁴²⁵

Erste Anzeichen für eine zunehmende Distanz zum Original finden sich bereits in den Übertragungen aus den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts. Als Beispiele wurden hier u.a. Leopold Petz, Heinrich Döring, Julius Körner und Ernst Ortlepp angeführt⁴²⁶ (Ausnahmen bilden hier die Übertragungen Philip Kaufmanns und Ludwig Hilsenbergs).⁴²⁷ Man versuchte nicht mehr in dem Maße Vers-zu-Vers-Entsprechungen unter größtmöglicher Wahrung poetischer und inhaltlicher Feinheiten zu liefern, sondern setzte das Repertoire insgesamt flexibler ein: Stilfiguren, die nicht oder nur teilweise übernommen wurden, Inversionen, die das Original nicht vorgibt und dafür ihre Tilgung an anderen Stellen sowie die Auflösung und Neufügung der Vers-An- und Ausklänge. Insgesamt wird schon hier eine stärkere Anlehnung an die deutsche Syntax spürbar, aber man befreit sich noch nicht konsequent von der englischen Grundstruktur.⁴²⁸ In diesem Zusammenhang ist noch einmal kurz auf Werner Habicht zurückzukommen, der das Hauptproblem der Schlegel-Tieck-Nachfolger in ihrer Unfähigkeit sah, sich von den engen Form-Inhalt-Bezügen zu lösen und zu eigenen Lösungen zu finden.⁴²⁹ Möglicherweise war einigen der genannten Übersetzer dieses Problem durchaus bewußt. Die Auflösung dieser Bezüge vollzog sich aber auch bei ihnen schon in erheblichem Umfang. Vielmehr lag ihr Problem darin, daß sie einerseits nach wie vor versuchten, den poetischen Gehalt, wenn auch verlagert, möglichst mitzuübertragen oder zumindest Äquivalente zu suchen, zugleich aber auch weniger kompliziert und dem durchschnittsdeutschen Sprachgefühl entsprechender zu übersetzen.

Ein weiterer Schritt in diese Richtung vollzieht sich in den 40er und 50er Jahren bei Übersetzern wie Moriz Rapp, Adelbert Keller oder Carl Heinichen. Sie fühlen sich immer weniger an die formale und poetische Struktur des Originals gebunden. Der Text nimmt durch syntaktische Normalisierung und Klärung von deutungsoffenen Stellen oder Ellipsen an Umfang zu, was man durch das Streichen halber oder auch ganzer Verse aufzufangen versucht.⁴³⁰ Keller und besonders Rapp lassen bisweilen dialektale Elemente einfließen, um dem Text auf diesem Wege den deutschen/regionalen Stempel aufzudrücken.⁴³¹

⁴²⁵Kap. 2.1.3. ff.

⁴²⁶S.67 ff. und S.153 ff.

⁴²⁷S.154 ff.

⁴²⁸S.72 ff.

⁴²⁹S.7.

⁴³⁰S.72 ff. bzw. S.156 ff.

⁴³¹S.156 ff.

Die Übertragungen aus den 60er und 70er Jahren führen die Distanzierung von der poetischen Textur des Originals weiter. Zudem wird so weit als möglich inhaltlich und syntaktisch fremdes Potential, das auf das Ausgangsidiom und die Ausgangskultur schließen läßt, getilgt. Ab jetzt fließen auch Interpretationen und Stilisierungen ein, die es vorher in dem Ausmaß nicht gegeben hat. Ein typisches Beispiel hierfür ist die *Coriolanus*-Übertragung Adolf Wilbrandts.⁴³² Wie kein anderer ignoriert er gezielt die poetischen Besonderheiten des Originals, führt einen bisweilen geradezu umgangssprachlichen Sprachduktus ein und nimmt erhebliche Umdeutungen vor. Mittels Popularisierung und Entpoetisierung setzt er sein persönliches Konzept von Bühnensprache um, die in seinen Augen mit großartig angelegter Rhetorik nicht zu vereinbaren ist.⁴³³ Die inhaltlichen Veränderungen, wie die einheitliche Übertragung der Anredepronomina,⁴³⁴ die Stilisierung des männlichen Proganisten zum edlen Helden, die zusätzliche Martialisierung der Darstellung sowie die Umsetzung des idealisierten Männlichkeitskonzeptes⁴³⁵ verweisen zum Einen auf den stark bürgerlich geprägten Hintergrund des Übersetzers und zum Anderen auf die zeittypischen sozio-kulturellen, zu einem großen national-euphorisch geprägten Konzepte und Diskurse. Die Übertragungen Viehoffs (*Coriolanus*)⁴³⁶ und Bodenstedts (*Macbeth*)⁴³⁷ lassen, wenn auch nicht in jedem Punkt ganz so ausgeprägt, die gleichen Tendenzen erkennen.

Die inhaltlichen und stilistischen Veränderungen gehen Hand in Hand und sind als Resultat der sich verändernden allgemeinen ideologischen Haltung zu werten: Der selektive national-ausgerichtete Blick zieht in erster Linie zielsprachlich orientierte, zum Teil merklich interpretierende Fassungen nach sich, die den Hinweis auf die Sprache des Originals nahezu völlig verschwinden lassen. Diese Entwicklung geht soweit, den Dichter Shakespeare selbst zu nationalisieren, um damit endgültig jede Spur von unliebsamer Fremdheit auszulöschen.⁴³⁸

Die *Coriolanus*-Fassung Georg Herweghs erweist sich sprachlich und stilistisch ebenfalls als Produkt dieser im Vergleich mit den romantisch geprägten Übertragungen stark veränderten Übersetzungsweise.⁴³⁹ Klarheit der Aussage und Verständlichkeit räumt er spürbare Priorität ein vor der Übernahme stilistischer und poetischer Besonderheiten, wenn er auch versucht, letztere möglichst zu erhalten.

⁴³²Kap. 3.1.2.

⁴³³S.114 f.

⁴³⁴S.116 f.

⁴³⁵S.118 ff. und S.125 ff.

⁴³⁶Kap. 3.1.1., S.103 ff.

⁴³⁷Exkurs, S.164 ff.

⁴³⁸S.83 ff., S.127 f. und S.139ff.

⁴³⁹S. 136 und S.139 f.

Insbesondere die Syntax gleicht er deutschem Sprachgebrauch an, und wo das Original komplexe Strukturen aufweist oder mehrere Deutungen zuläßt, kürzt und vereinfacht er.⁴⁴⁰ Sprachlich ist auch bei ihm eine deutliche Popularisierung zu verzeichnen.⁴⁴¹ In diesen Punkten verfährt er in ähnlicher Weise wie Adolf Wilbrandt, Friedrich August Leo oder Friedrich Bodenstedt. Allerdings fehlt bei ihm die zusätzliche positive Ausarbeitung des Helden- oder Männlichkeitskonzeptes. Ganz im Gegenteil fügt er in Schilderungen von männlicher Außerordentlichkeit und kriegesischen Handlungen Brüche ein, die auf eine gezielte Distanznahme zum übersetzerischen *mainstream* schließen lassen.⁴⁴² Sie sind zugleich als das Ergebnis seiner Desillusionierung hinsichtlich der zu kompromißbereiten politischen Haltung des bürgerlichen und links-liberalen Lagers im Zuge der Reichseinigung zu werten. Wenig überraschend nimmt Ulrici, der Herweghs Manuskript für die Ausgabe der Shakespeare-Gesellschaft "revidiert", an genau diesen Stellen Veränderungen vor, um den Außerordentlichkeitsaspekt und den kriegesischen Diskurs wieder bruchlos herzustellen. Entsprechend werden Herweghs "Menschen" bei ihm wieder zu "Männern".⁴⁴³ Ebenfalls aus dem Motiv heraus, die Großartigkeit der Charaktere und des kriegesischen Geschehens wieder in den Vordergrund zu rücken, versucht Ulrici den Text poetisch aufzuladen und stilistisch wieder auf eine höhere Ebene zu bringen.⁴⁴⁴ Wie bei Wilbrandt schimmert Herweghs politische Haltung auch in der einheitlichen Übertragung der Anredepronomina durch. Bei Herwegh entspringt sie allerdings mehr seiner linken als einer bürgerlichen Orientierung.⁴⁴⁵ Es hat sich einmal mehr bestätigt, daß ein enger Zusammenhang zwischen nationaler Identitätsbildung und dem übersetzerischen Umgang mit dem fremden Text besteht. Für die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts läßt sich die Emanzipation von der poetischen und inhaltlichen Verbindlichkeit des Ausgangstextes beobachten zugunsten einer möglichst bruchlosen Situierung des Textes im Zielidiom.

In dem Maße, wie sich das veränderte Übersetzungskonzept an den Übertragungen festmachen läßt, verändert sich auch der Begriff von Philologie. Stellte sie im Verständnis Friedrich Schlegels oder Schleiermachers noch eine Wissenschaft mit universalistischem Aspekt und einer stark philosophisch geprägten Perspektive dar, die in der Auseinandersetzung mit dem Fremden in erster Linie

⁴⁴⁰S.131 ff.

⁴⁴¹Ebd.

⁴⁴²S.138 ff.

⁴⁴³S.138.

⁴⁴⁴Ebd.

⁴⁴⁵S.132.

Stimulierendes und die Möglichkeit zur Weiterentwicklung sah,⁴⁴⁶ so wandelt sie sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts zu einer Disziplin, die sich, zumindest im Umgang mit Shakespeare, auf rein sprachliche, stilistische und emendatorische Fragestellungen beschränkt.⁴⁴⁷ Dabei verliert sie im Rahmen ihrer zielsprachlichen Orientiertheit die breit angelegte Perspektive und ihre philosophische Komponente fast zur Gänze. Nur auf dieser stark eingeeengten Ebene findet fortan die Diskussion um den Text statt, und wo es heißt, die Übertragungen werden aufgrund der hinzugewonnenen Erkenntnisse hinsichtlich Wortmaterial und Worthistorie in der zweiten Jahrhunderthälfte 'philologisch korrekter', dann gilt dies tatsächlich nur in ganz punktueller Weise.⁴⁴⁸ Die immer vehementer angestrebte "Verdeutschung", zu der es ja tatsächlich kommt, wäre indessen mit der Wendung der philologischen Korrektheit nur dann zu umreißen, wenn man diese zielsprachlich fixierte Transfermethode auch als philologisch korrekt definierte. Dazu ist es nie gekommen. In der zweiten Jahrhunderthälfte manifestiert sich also auch im Metabereich der national verengte Blick. Dies zeigt sich außerdem in der Position, die man zu den Möglichkeiten und Grenzen einer Übersetzung einnahm. Charakteristisch für die Theoretiker und Übersetzer der Romantik war vor allen Dingen ihre Einsicht in die Dynamik des Übersetzungsprozesses. Sie waren sich durchaus darüber im Klaren, daß jede Übersetzung Produkt ihrer Entstehungszeit ist und damit hinsichtlich ihrer Geltung und Aktualität einem natürlichen Verfallsprozess unterliegt. Eine ideale und für alle Zeit gültige Übersetzung konnte es nach der Überzeugung der meisten nicht geben.⁴⁴⁹ An Stelle dieser Einschätzung tritt im Verlauf des Jahrhunderts ein zwanghaft wirkender Übersetzungs-Positivismus, der seine Ursache primär in der Forderung nach der ultimativen, 'deutschen' Shakespeare-Übersetzung hat.⁴⁵⁰ Entsprechend geriet der dynamische Aspekt im Prozess der Aneignung und Übertragung fremder Literatur völlig in den Hintergrund.

Obwohl man, wie allseits gewünscht, über immer 'deutschere' Texte verfügte, kam es gegen Ende des Jahrhunderts, erst einmal überraschenderweise, zum verstärkten Rückgriff auf den eigentlich als zu romantisch und teilweise überholt empfundenen Schlegel-Tieck-Text.⁴⁵¹ Hierin bestand jedoch eine Variante im strategisch betriebenen Prozess der kulturellen Identitätsbildung. Eingeleitet wurde der Prozeß durch national ambitionierte literarische Persönlichkeiten wie

⁴⁴⁶S.77 ff.

⁴⁴⁷S.81 ff.

⁴⁴⁸S.102.

⁴⁴⁹S.77 ff.

⁴⁵⁰S.91 ff.

⁴⁵¹S.94 ff.

Georg Gottfried Gervinus,⁴⁵² in die Tat umgesetzt wurde er durch die Shakespeare-Gesellschaft und deren Hauptvertreter wie Hermann Ulrici. Man besann sich schließlich auf ein Modell, das zwar aus übersetzerischer Perspektive konservativ war und teilweise angezweifelt wurde, das aber in puncto Renomé und identitärer Signalwirkung nach innen und außen wirksamer und folglich irgendwann auch ökonomisch erfolgversprechender erschien: die Romantik und ihre Hauptvertreter waren (und sind) schließlich besonders für das Ausland *die* große deutsche literarische Epoche. Sich der Version eines vergleichsweise unbekannten Übersetzers anzunehmen, hätte auch geheißen, den eigenen, am Anfang noch wenig gefestigten Ruf zu gefährden.⁴⁵³

Was es der Schlegel-Tieck-Version immer leicht gemacht hatte, war die größere Gefälligkeit, bzw. die enge Orientierung an der Weimarer Klassik. Für das deutsche Ohr klangen die Schlegel-Tieckschen Verse zugleich vertraut und stilistisch und poetisch eindrucksvoll. Glättungen und zusätzliche Poetisierungen machten dabei die Hauptwirkung aus. Das bedeutet aber auch, daß Schlegel-Tieck sich von Shakespeare erheblich weiter entfernten als beispielsweise die drei Voß. Deren Versionen waren sehr viel kompromißloser und stärker vom Ausgangsidiom geprägt. Sie wirkten für deutsches Empfinden fremd, unpoetisch, bisweilen sogar falsch und riefen bei den deutschen Kritikern von Anfang an und im Verlauf der Zeit immer größeren Unwillen hervor.⁴⁵⁴ Die Shakespeare-Gesellschaft ging mit ihrer Förderung der Schlegel-Tieck Version alles in allem ein geringes und kalkulierbares Risiko ein.

Für die Zurückdrängung der hier vorgestellten Übersetzungen wurde vor allem eben diese gezielte Kanonisierung des Schlegel-Tieck-Textes durch die institutionalisierte Shakespeare-Pflege verantwortlich gemacht. Es haben weniger übersetzungstheoretische oder künstlerische, sondern vielmehr ökonomische und kulturpolitische Faktoren bei diesem Kanonisierungsprozeß eine wichtige Rolle gespielt.⁴⁵⁵ Der enge Wirkungszusammenhang von Institutionalisierung und Kanonisierung wurde anhand der Überlegungen Even-Zohars, Bourdieus, Hahns und Jan und Aleida Assmans dargestellt.⁴⁵⁶ Im Bereich der Shakespeare-Rezeption und Kanonisierung einer 'Prestige-Version' hat er sich einmal mehr als entscheidend erwiesen.

Für die trotz allem recht große Anzahl an Shakespeare-Übersetzungen und die verschiedenen, zum Teil auflagenstarken Sammelausgaben aus dem 19. Jahrhundert konnten verschiedene Gründe angeführt werden. Das waren neben

⁴⁵²S.35 ff. und S.83 ff.

⁴⁵³S.179 ff.

⁴⁵⁴S.34 ff.

⁴⁵⁵S.176 ff.

⁴⁵⁶S.181 ff.

dem Wunsch nach einer deutschen (und weniger romantisch) geprägten und spielbareren Version und der erst gegen Ende der 60er Jahre einsetzenden Kanonisierung Schlegel-Tiecks vor allem die Expansion im Verlagswesen, der wachsende Bildungsgrad breiter Bevölkerungsschichten, die Kultur- und Bildungspolitik und damit einhergehend das sich verändernde allgemeine Rezeptionsverhalten.⁴⁵⁷ Auf dem Feld der Übersetzung bot sich sowohl für Literaten als auch für Geschäftsleute eine erheblich an Bedeutung gewinnende Einnahmequelle;⁴⁵⁸ es wurde immer mehr gelesen, was sich auch an der steigenden Anzahl der Leihbibliotheken ablesen läßt,⁴⁵⁹ und Shakespeare avancierte neben Goethe und Schiller zum 'dritten deutschen Klassiker' und gehörte damit zum allgemeinen deutschen Bildungsgut.⁴⁶⁰ Gestaltete sich der Umgang der Romantiker mit Shakespeare und insbesondere dem *Hamlet* noch eher kontemplativ, so sah man in ihm mit immer funktionalistischer geprägter Ausrichtung zunehmend Lebens- und besonders politische Anleitung zu aktivem, politischem und sogar völkisch orientiertem Handeln. Entsprechend verlagerte sich das Interesse auf kämpferische und machtorientierte Charaktere wie Macbeth, Richard III. oder - für die die ihn kannten - auf Coriolanus.⁴⁶¹ Zeitgleich vollzog sich die nationale Vereinnahmung des Briten.⁴⁶²

Der Vergleich der verschiedenen *Coriolanus*-Übersetzungen und schließlich die Gegenüberstellung mit den verschiedenen *Macbeth*-Versionen hat die These von der Offenheit des Deutungsangebotes bzw. der "politischen, moralischen und letzten Endes philosophischen Vieldeutigkeit" (Kott) des *Coriolanus* bestätigt.⁴⁶³ Dies und die Disposition des Protagonisten, die nicht zur Identifikation einlädt, waren auch der Grund für die geringe Beliebtheit des Stückes beim Publikum und die umso größere von Seiten der Literaten und Wissenschaftler.⁴⁶⁴ Zu politischen Funktionalisierungen⁴⁶⁵ kommt es nach wie vor. Beim *Macbeth* finden sich leichte Umakzentuierungen, die dann ebenfalls an konzeptuellen Brennpunkten wie beispielsweise der Ausarbeitung der Patriotismus-Thematik, wie Annie Brisset am Beispiel Quebecs nachweist,⁴⁶⁶ besonders deutlich werden. Der Interpretationswandel ist jedoch lange nicht so ausgeprägt wie im Falle des *Coriolanus*.

⁴⁵⁷S.85 ff.

⁴⁵⁸S.87 ff.

⁴⁵⁹S.85.

⁴⁶⁰S.12 und S.89.

⁴⁶¹S.97.

⁴⁶²S.94 ff.

⁴⁶³S.14, Anm.35).

⁴⁶⁴S.16.

⁴⁶⁵S.14.

⁴⁶⁶S.173, Anm.377).

Zur Entstehung des Fehlurteils "Übersetzungseklektizismus"⁴⁶⁷ in der Folge auf Schlegel-Tieck trug der Faktor der Kanonisierung dieses Textes ebenso bei wie das Unbehagen der Übersetzungswissenschaft hinsichtlich einer Phase, die gegenüber den romantischen Prämissen als schmerzlicher Rückschritt empfunden wurde.⁴⁶⁸ Besonders nach den Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus war es in der Übersetzungs- und Rezeptionsforschung geradezu ein Bedürfnis, eine Übersetzerepoche, die stark unter dem Einfluß nationalistischer Bestrebungen stand und dies auch zeigte, über die Stigmatisierung mit dem Übersetzungseklektizismus als peinlichen Irrweg abzutun.

Allein beim Blick auf die Gegensätzlichkeit in den Konzeptionen der Übersetzungen aus den 60er und 70er Jahren im Vergleich mit Schlegel-Tieck und Voß kann indes von Eklektizismus keine Rede sein. Es kommt hinzu, daß, wenn auch heute größtenteils in Vergessenheit geraten, viele der Übersetzungen, die zeitgleich oder in der Folge auf Schlegel-Tieck entstanden, durchaus ihr Publikum gehabt haben. Sowohl die Auflagenstärke⁴⁶⁹ als auch die vergleichsweise späte Kanonisierung von Schlegel-Tieck ab Mitte der 60er Jahre sprechen dafür. Das heißt auch, daß ihr Einfluß auf die Gesamtentwicklung bis heute unterschätzt wurde. Viele der von Übersetzern im gesamten 19. Jahrhundert gemachten Erfahrungen fließen in aktuelle Übersetzungen wie die von Wolfgang Swaczynna, Rainer Iwersen oder Frank Günther ein. Auch heute versuchen die Übersetzer "Spielbarkeit" zu erreichen, aber mit anderen Mitteln: Geglättete, harmonisierte und ausformulierte oder vereinfachte Texte, wie man sie in der zweiten Jahrhunderthälfte vielfach als Lösung sah, erleichterten zwar den Zugang, brachten aber zugleich Einbußen an dramatischem Potential mit sich.⁴⁷⁰ Heute versucht man - und das mit Erfolg - eine Rückführung in die poetische Dichte und eine Wiederherstellung des Spannungsgefüges, zusammen mit einem erheblichen Maß an Popularisierung. Der Umgang mit dem deutschen Stil- und Sprachmaterial ist dabei deutlich flexibler und spielerischer als noch bei den Vorgängern.

Eine Frage, die im konkreten Zusammenhang Rezeption und Übersetzeraktivität immer nur angerissen werden konnte, ist die der weiblichen Präsenz oder zutreffender Nichtpräsenz im Bereich der Shakespeare-Übersetzung. Sie erwies sich als eng verquickt mit der Domäne der Klassiker, die ebenfalls durch Abwesenheit von Weiblichkeit gegenüber einer hundertprozentigen maskulinen Vertretenheit charakterisiert ist.⁴⁷¹ Der Hauptgrund für dieses Phänomen scheint

⁴⁶⁷S.4, S.31 ff., S.153 und S.177.

⁴⁶⁸S.185.

⁴⁶⁹S.67.

⁴⁷⁰S.127 ff. und S.167 ff.

⁴⁷¹S.86 und S.90.

in der Präsentationsfunktion ernsthafter und ernstzunehmender Literatur nach innen und außen zu liegen: eine Funktion mit nationaler Bedeutung, die nicht auf die leichte Schulter zu nehmen und daher offenbar nach wie vor Männersache ist. Ein kursorischer Blick auf den europäischen Kanon legt nahe, daß es sich hierbei nicht um einen deutschen Sonderweg handelt, sondern daß durchaus übernational wirksame Mechanismen walten. Auf dem Gebiet der theoretischen Hinterfragung dieses Sachverhalts sowie in übersetzungspraktischer Hinsicht besteht durchaus Nachholbedarf.

Abschließend ist festzuhalten, daß nach wie vor ein sehr normativer Blick der Kritik und Übersetzungswissenschaft die Sicht auf historische und zeitgenössische Entwicklungen im Übersetzungsgeschehen verstellt. Es zeugt beispielsweise von eben dieser normativen Enge, das Geschehen in der Shakespeare-Übersetzung über mehrere Generationen hinweg mittels des Eklektizismusvorwurfes nicht zur Kenntnis zu nehmen⁴⁷² oder übersetzerische Enthaltensamkeit nahezulegen, in Zeiten politischen Wandels und identitärer Bestrebungen, die möglicherweise sehr eigenwillige Übersetzungsweisen mit sich bringen. Vielmehr ist hier größte Aufmerksamkeit angeraten, da sich vielversprechende Perspektiven auf die Konstitution eines kulturellen Gemeinwesens und seinen Versuch der Situierung im internationalen Gefüge eröffnen.

⁴⁷²Vgl. die Einleitung sowie S.31 ff.

6. Literaturverzeichnis

1. Dramen

1.1. Englischsprachige Ausgaben

Coriolanus, in: *The Plays and Poems of William Shakespeare* ed. by Edmond Malone in 10 Volumes, London 1790, Bd. 7.

Coriolanus, ed. by Friedrich August Leo, London 1864

Coriolanus, ed. by Philip Brockbanck (*The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*), London usw. 1994.

Macbeth, ed. by Kenneth Muir (*The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*), London usw. 1995

Macbeth, ed. by A.R. Braunmüller (*The New Cambridge Shakespeare*) Cambridge 1997

King Richard III, ed. by Antony Hammond (*The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*) London usw. 1994

1.2. Übersetzungen

Coriolanus

Coriolanus, in: *William Shakespeare. Dramatische Werke* übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda, Königl.-Preuß. Regierungs-Rath, 19 Bde., Leipzig 1825-1826, Bd. 12.

Coriolanus übersetzt von Joseph Fick, in: *William Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. Übersetzt im Metrum des Originals, 37 Bde., Wien, 1825-1827, Bd. 35, 1826.

Koriolan übersetzt von Abraham Voß, in: *Shakespeare's Schauspiele*. Mit Erläuterungen, von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß, 9 Bde., Leipzig 1818-1829, Bd. 6,2, 1825.

Coriolanus, in: *Shakespeares dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9 Bde, Berlin 1825-1833, Bd. 5, 1831.

William Shakespeare. Coriolanus aus dem Englischen übersetzt von Dorothea Tieck, [1831] (Reclam Universal-Bibliothek 69 [2]) Stuttgart 1991.

Coriolanus übersetzt von Dorothea Tieck, in: *William Shakespeare. Gesamtwerk Englisch und Deutsch*, hrsg. von L.L. Schücking, 6 Bde., Augsburg 1996, Bd.5.

Coriolanus übersetzt von Heinrich Döring, in: *William Shakespeare's sämtliche Werke* in einem Bande. Im Verein mit mehreren übersetzt und hrsg. von Julius Körner, Wien usw. 1836, S.736-762.

Coriolan, in: *William Shakespeare's dramatische Werke* übersetzt von Ernst Ortlepp in 16 Theilen, Stuttgart 1838-1839, Theil 15, 1839.

Coriolan übersetzt von Leopold Petz, in: *Shakespeare's sämtliche dramatische Werke*, 4 Bde., 10. Aufl., Leipzig 1839, Bd. 3.

Coriolan übersetzt von Adelbert Keller, in: *William Shakesperes dramatische Werke*. Übersetzt und erläutert von Adelbert Keller und Moriz Rapp, [1843-1847] 2. Ausgabe, 8 Bde., Stuttgart 1854, Bd. 3.

Shaksper's Coriolanus, in: *Shaksper'sche Dramen* übersetzt von Carl Heinen, Rittmeister im Preuß. 7. Husaren-Regiment, 5 Hefte, Bonn 1858-1861, Heft 2, 1858.

Coriolanus übersetzt von Heinrich Viehoff, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Franz Dingelstedt, 10 Bde., Leipzig usw. (Bibliographisches Institut) 1867, Bd. 8.

Coriolanus übersetzt von Adolf Wilbrandt, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, Leipzig 1867-1872, Bd. 11, 1868.

Coriolan. Erste Handschrift der Übersetzung. Kommentar von Georg Herwegh, Herwegh-Archiv Liestal [Ma 85].

Coriolanus übersetzt von Georg Herwegh, in: *Shakespeare's dramatische Werke* nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet mit Einleitung und Noten versehen unter der Redaction von Hermann Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 12 Bde., Berlin 1867-1871, Bd. 8, 1870.

Coriolanus, in: *Shakespeare in deutscher Sprache* übersetzt von Friedrich Gundolf, 10 Bde., Berlin 1908-1918, Bd. 1, 1908.

Hamlet

Hamlet übersetzt von Friedrich Bodenstedt, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig 1867-1872, Bd. 26, 1870.

King Richard III

König Richard der Dritte, in: *Shakespeare's dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel, 9 Bde., Berlin 1797-1910, Bd. 9, 1810.

König Richard der Dritte, in: *Shakespeare's dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9 Bde., Berlin 1825-1833, Bd. 3, 1825.

William Shakespeare. König Richard III. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel [1810] hrsg. von Dietrich Klose (Reclam Universal-Bibliothek 62) Stuttgart 1971.

König Richard der Dritte übersetzt von Johann Heinrich Voß, in: *Shakespeare's Schauspiele*. Mit Erläuterungen, von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß, 9 Bde., Leipzig 1818-1829, Bd. 6,1, Stuttgart 1824.

King John

King John übersetzt von Otto Gildemeister, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig 1867-1872, Bd. 2, 1867.

Macbeth

Macbeth. Cymbeline, in: *William Shakespeare. Dramatische Werke* übersetzt und erläutert von Johann Wilhelm Otto Benda, Königl.-Preuß. Regierungs-Rath, 19 Bde., Leipzig 1825-1826, Bd. 11, 1825.

Shakespeare's Macbeth übersetzt von Karl Lachmann, Berlin 1829.

Macbeth übersetzt von Heinrich Voß, in: *Shakespeare's Schauspiele* von Johann Heinrich Voß und dessen Söhnen Heinrich Voß und Abraham Voß. 9 Bde., Leipzig 1818-1829, Bd. 9,2, 1829.

Macbeth, in: *William Shakespeare. Dramatische Werke* übersetzt von Philip Kaufmann, 4 Bde., Berlin usw. 1830-1836, Bd. 1, 1830.

Macbeth, in: *Shakespeare's dramatische Werke*. Uebersetzt von August Wilhelm von Schlegel. Ergänzt und erläutert von Ludwig Tieck, 9 Bde., Berlin 1825-1833, Bd.9, 1833.

William Shakespeare. Macbeth. Tragödie übersetzt von Dorothea Tieck [1833], hrsg. von Dietrich Klose (Reclam Universal-Bibliothek 17) Stuttgart 1995.

Macbeth übersetzt von Julius Körner, in: *William Shakespeare's sämtliche Werke* in einem Bande. Im Verein mit mehreren übersetzt und hrsg. von Julius Körner, Wien usw. 1836, S.686-704.

Macbeth, in: *William Shakespeare's dramatische Werke* übersetzt von Ernst Ortlepp in 16 Theilen, Stuttgart 1838-1839, Theil 5, 1838.

Macbeth übersetzt von Ludwig Hilsenberg, in: *Shakespere's sämtliche dramatische Werke*, 4 Bde., 10. Aufl., Leipzig 1839, Bd. 2.

Mac Beth, eine heroische Tragödie übersetzt von Moriz Rapp, in: *William Shakesperes dramatische Werke* übersetzt von Adelbert Keller und Moriz Rapp, [1843-1847] 2. Ausgabe, 8 Bde., Stuttgart 1854, Bd. 4.

Shakspere's Macbeth, in: *Shakspere'sche Dramen*. Uebersetzt von Carl Heinen, Rittmeister im Königl. Preuß. 7. Husarenregiment, 5 Hefte, Bonn 1858-1861, Heft 5, 1861.

Macbeth übersetzt von Wilhelm Jordan, in: *Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Franz Dingelstedt, 10 Bde., Leipzig usw. (Bibliographisches Institut) 1867, Bd. 9.

Macbeth übersetzt von Friedrich Bodenstedt, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig 1867-1872, Bd. 7, 1868.

Macbeth übersetzt von Friedrich August Leo, in: *Shakespeare's dramatische Werke* nach der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Sorgfältig revidiert und teilweise neu bearbeitet mit Einleitung und Noten versehen unter Redaction von Hermann Ulrici, hrsg. durch die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 12 Bde., Berlin 1867-1871, Bd. 12 1871.

Shakesperes Macbeth übersetzt von Friedrich Theodor Vischer. Schulausgabe. Vorwort von Hermann Conrad, Stuttgart 1901.

Macbeth übersetzt von Friedrich Gundolf, in: *Shakespeare in deutscher Sprache*, 10 Bde., Berlin 1908-1918, Bd. 9, 1914.

William Shakespeare. Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther (dtv klassik) München 1995.

1.3. Schlegel-Tieck-Revisionen

Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von A.W. v. Schlegel und Ludwig Tieck, durchgesehen von Michael Bernays, 12 Bde., Berlin 1891.

William Shakespeare's dramatische Werke, übersetzt von A.W. v. Schlegel und Ludwig Tieck, hrsg. von Wilhelm Öchelhäuser, Stuttgart usw. 1891.

Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von A.W. v. Schlegel und Ludwig Tieck, hrsg. von Alois Brandl, 10 Bde. (Meyers Klassiker) Leipzig usw. 1897-1899.

Shakespeare's Werke. Übersetzt von A.W. v. Schlegel und Ludwig Tieck. Mit einer biographischen Einleitung von Rudolph Genée. 12 Bde., Berlin usw. 1898.

Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt von A.W. von Schlegel und Ludwig Tieck. Revidiert von Hermann Conrad, 5 Bde., Stuttgart usw. 1905.

2. Literatur

Anon., "Dramatische Bücherschau für das Jahr 1832", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, Nr.174, 23. Juni 1833.

Anon., *Satzungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, gegründet am 23. April 1864, Weimar 1864.

Anon., "Übersetzungen", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 2,2, Beil. zu Nr. 18, 16. Juli. 1830.

Anon., "Uebersetzungen", in: *Magazin für die Literatur des Auslandes*, No. 12, 1875.

Anon., "Uebersetzungen", in: *Phoenix. Frühlings-Zeitung für Deutschland*, Nro. 306, 1835, Lit.-Blatt Nro. 51, Montag, 28. Dezember.

Abel, Carl, *Ueber Sprache als Ausdruck nationaler Denkweise*, Berlin 1869.

Apel, Friedmar, *Ein Shakespeare für Alle*. Begleitbuch zu den Shakespeare-Übersetzungen von Erich Fried, Berlin usw. 1995.

Apel, Friedmar, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge 52) Heidelberg 1982.

Asher, David, "Shakespeare in Deutschland", in: *Wissenschaftliche Beilage der Leipziger Zeitung*, 1872, No. 24, 24. März, S.137-140.

Assmann, Aleida und Jan, "Kanon und Zensur", in: *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, Hrsg. von Aleida Assmann u.a., München 1987, S.7-27.

Aßmann, Karl, "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer. Eine literarisch-linguistische Abhandlung als Beitrag zur Kritik der deutschen Übersetzungsliteratur", in: *Programm Gymnasium Liegnitz* 1843, S.4-15.

Bamber, Linda, *Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare*, Stanford 1982, S.91-107.

Bate, Jonathan, "The politics of Romantic Shakespearean criticism: Germany, England, France", in: *European-Romantic Review* 1990, Summer 1, S.1-26.

Bauer, Roger, "The fairy way of writing: von Shakespeare zu Wieland und Tieck", in: *Das Shakespeare-Bild in Europa zwischen Aufklärung und Romantik*, hrsg. von Roger Bauer (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A. Kongressberichte 22) Bern usw. 1988, S.142-161.

Bauernfeld, Eduard von, "Die Wiener Shakespeare-Übersetzer", in: *Beilage zur Wiener Abendpost*, Samstag 24. Februar 1877.

Benedix, Roderich, *Die Shakespearomanie*. Zur Abwehr, Stuttgart 1873.

Berlin, Isaiah, "Revolution der Romantik. Eine grundlegende Krise in der neuzeitlichen Geistesgeschichte", in: *Lettre International* 34, III. Vj. 1996, S.76-83.

Bernays, Michael, "Der Schlegel-Tieck'sche Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1, 1865, S.396-405.

Blinn, Hans-Jürgen, *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*, 2 Bde., Berlin 1982 u. 1988.

Bodenstedt, Friedrich, *Ein Dichterleben in seinen Briefen, 1850-1892*, hrsg. von Gustav Schenk, Berlin 1893.

Bodenstedt, Friedrich, *Erinnerungen aus meinem Leben*, 2 Bde., Berlin 1888-1890.

Bodenstedt, Friedrich, *William Shakespeare. Ein Rückblick auf sein Leben und Schaffen*, in: *William Shakespeare's dramatische Werke*, hrsg. von Friedrich Bodenstedt, 38 Bde., Leipzig 1867-1872, Bd. 36-38, Leipzig 1872.

Böthlingk, Arthur, *Bismarck und Shakespeare*, Stuttgart usw. 1908.

Bourdieu, Pierre, "The field of cultural production, or: the economic world reversed", in: *Poetics* 12, 1983, S.311-356.

Bradley, A.C., "Macbeth", in: *Shakespeare. 'Macbeth'. A selection of critical essays* ed. by John Wain, London usw. 1985, S.97-130.

Brisset, Annie, "Les mots qui s'imposent: l'autorité du discours social dans la traduction", in: *Palimpsestes* 7, *L'ordre des mots*, Nancy 1993, S.111-134.

Brisset, Annie, "Translation and social discourse: Shakespeare. A playwright after Quebec's heart", in: *Translation: Theory and Practice, Tension and Interdependence*, ed. by Mildred L. Larson (American Translators Association Scholarly Monograph Series 5, 1991), New York 1991, S.120-138.

Bristol, Michael D., "Lenten Butchery: Legitimation Crisis in 'Coriolanus'", in: *Shakespeare reproduced. The text in history and ideology* ed. by Jean E. Howard and Marion F. O'Connor, New York 1987, S.207-224.

Brooks, Cleanth, "The Naked Babe and the Cloak of Manliness", in: *Shakespeare. 'Macbeth'. A selection of critical essays* ed. by John Wain, London usw. 1985, S.183-201.

Brunkhorst, Martin, *Shakespeare's 'Coriolanus' in deutschen Bearbeitungen. Sieben Beispiele zum literarästhetischen Problem der Umsetzung und Vermittlung Shakespeares* (Komparatistische Studien. Beihefte zur "arcadia" - Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft 3) Berlin usw. 1973.

Calderwood, James L., "Wordless meanings and meaningless words", in: *Coriolanus. Critical Essays*, ed. by David Wheeler (Shakespeare Criticism 11) (Garland Reference Library of the Humanities 1646) New York 1995, S.77-92.

Carducci, Jane, "Shakespeare's 'Coriolanus'. Could I find the woman's part in me", in: *Literature and Psychology* 32,2 1987, S.11-20.

Charney, Maurice, *How to read Shakespeare*, New York 1992.

Charney, Maurice, "Style in the Roman Plays", in: *'Coriolanus'. A casebook* ed. by B.A. Brockman, London usw. 1982, S.118-128.

Conrad, Hermann, "F. Vischer und Dorothea Tieck", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 106, 1901, S.71-81.

Conrad, Hermann, *Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung. Erläuterungen zweifelhafter Stellen*, Halle 1906.

Dingelstedt, Franz, "Brief an Georg Herwegh", in: *Frankfurter Zeitung* vom 9. November 1911.

Dingelstedt, Franz, *Studien und Copien*, Pesth usw. 1858.

Egbring, Heinrich, *Johann Heinrich Voss der Jüngere als Übersetzer des Macbeth von W. Shakespeare*, Diss.phil. Münster 1911.

Eichhorn-Eugen, Antje, "Aus der Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Friedrich August Leo (1820-1898)", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1991, S.284-289.

Eidam, Christian, *Zur Geschichte der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Nürnberg 1914.

Erken, Günther, "Shakespeare. Kritik und Rezeption Shakespeares in der Literatur. Deutschland", in: *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert, Stuttgart³ 1992, S.717-741.

Finkenstaedt, Thomas, *You and Thou. Studien zur Anrede des Englischen* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge 10,134) Berlin 1963.

Fohrmann, Jürgen, "Geschichte, Nation, Literaturgeschichte", in: *Literaturgeschichtsschreibung in Italien und Deutschland*, hrsg. von Frank Basner (Reihe der Villa Vigoni 2) Tübingen 1989, S.50-59.

Fohrmann, Jürgen, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, Stuttgart 1989.

Foucault, Michel, *Die Ordnung des Diskurses*, München 1974.

Fulda, Ludwig, "Deutsche Kultur und Ausländerei", in: *Zwischen Krieg und Frieden* 31, Leipzig 1916, S.1-32.

Gadamer, Hans Georg, "Lesen ist wie Übersetzen", in: *Michael Hamburger: Dichter und Übersetzer* (Beiträge des Michael Hamburger-Symposiums am deutsch-amerikanischen Institut Heidelberg) hrsg. von Walter Eckel u.a., Frankfurt a.M. 1989, S.117-124.

Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: *Gesammelte Werke 1. Hermeneutik* 1, 6. Aufl., Tübingen 1990.

Gebhardt, Peter, A.W. *Schlegels Shakespeare-Übersetzung. Untersuchungen zu einem Übersetzungsverfahren am Beispiel des 'Hamlet'* (Palestra. Untersuchungen aus der deutschen und englischen Philologie und Literaturgeschichte 257), Göttingen 1970.

Genée, Rudolph, "Die deutschen Shakespeare-Übersetzungen und Theaterbearbeitungen", Teil 1-3, in: *Nationalzeitung*, 1869, No. 17, 21 und 23, vom 12., 14. und 15 Januar 1869.

Genée, Rudolph, *Geschichte der Shakespearschen Dramen in Deutschland*, Leipzig 1870.

Genée, Rudolph, *Shakespeare, sein Leben und seine Werke*, Hildburghausen 1872.

Gervinus, Georg Gottfried, *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, 5 Bde., 2. Aufl., Leipzig 1840-1844.

Gervinus, Georg Gottfried, *Shakespeare*, 4 Bde., Leipzig 1849-1850.

Giroday, Véronique de la, *Die Übersetzertätigkeit des Münchener Dichterkreises* (Athenaion Literaturwissenschaft 13) Wiesbaden 1978.

Goedeke, Karl, *Grundriß zur Geschichte der Deutschen Dichtung*. Aus den Quellen, 2., bzw. 3. ganz Neubearb. Aufl., 15 in 22 Bdn., Dresden und Berlin 1884-1966.

Goedeke, Karl, *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. Neue Folge. Fortführung von 1830-1880 hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, bearb. von Georg Minde-Pouet und Eva Rothe, Berlin 1962ff. [Nachdruck: Nendeln 1973 ff].

Gottschall, Rudolf, "Shakespeare in neuen Übersetzungen", 3 Teile, in: *Blätter für literarische Unterhaltung* 1868 Nr. 27, S.417-422; Nr. 28, S.438-442; Nr. 29, S.454-460.

Granville-Barker, Harvey, *Prefaces to Shakespeare*, 5 Bde., London 1927.

Greiner, Norbert, *Studien zu 'Much ado about nothing'* (Trierer Studien zur Literatur 8) Frankfurt a.M. usw. 1983.

Günther, Frank, "Aus der Übersetzerwerkstatt", in: *William Shakespeare. Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Frank Günther (dtv klassik) München 1995, S.195-207.

Habicht, Werner, "Shakespeare im Buch und auf der Bühne", in: *Anglia* 96, 1978, S.349-370.

Habicht, Werner, "The romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the history of 19th-Century German Shakespeare-Translation", in: *European Shakespeares*, hrsg. von Dirk Delabastita und Lieven d'Hulst, Amsterdam 1993, S.45-53.

Habicht, Werner, "Shakespeare in nineteenth-century Germany: the making of a myth", in: *Nineteenth-Century Germany. A Symposium*, hrsg. von Modris Ekstein u.a., Tübingen 1983, S.141-157.

Habicht, Werner, "Topoi of the Shakespeare-Cult in Germany", in: *Literature and its cults*, ed. by Peter Davidhazi u.a., Budapest 1994, S.47-65.

Hahn, Alois, "Kanonisierungsstile", in: *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*, hrsg. von Aleida Assmann u.a., München 1987, S.28-37.

Herbst, Wilhelm, *Johann Heinrich Voß*, 3 Bde., Leipzig 1872-1867.

Herwegh, Georg, "*Freiheit überall um jeden Preis!*" *Georg Herwegh 1817-1875. Bilder und Texte zu Leben und Werk*, bearb. von Ingo Fellrath u. Heidemarie Valhl, Stuttgart 1992.

Hiltscher, Michael, "Nicolaus Delius (1813-1888)", "Aus der Geschichte der deutschen Shakespeare-Forschung", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1989, S.386-397.

Hiltscher, Michael, *Shakespeares Text in Deutschland. Textkritik und Kanonfrage von den Anfängen bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Münsteraner Monographien zur englischen Literatur 12) Frankfurt a.M. 1993.

Hoffmann, Gisela, "Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 72, 1936, S.79-92.

Hoffmann, Gisela, "Zur Shakespeare-Übersetzung Dorothea Tiecks", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1971, S.69-84.

Hohendahl, Peter Uwe, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus 1830-1870*, München 1985.

Holland, Peter, "Shakespeare performances in England", in: *Shakespeare-Survey* 45, 1992, S.115-144.

Hortmann, Wilhelm, "Changing modes in 'Hamlet'-production: Rediscovering Shakespeare after the Iconoclasts" in: *Images of Shakespeare* (Proceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association 1986) hrsg. von Werner Habicht u.a., London usw. 1988.

Hortmann, Wilhelm, *Shakespeare on the German Stage. The Twentieth Century*. With a section on Shakespeare on stage in the German Democratic Republic by Maik Hamburger, Cambridge 1998.

Hünig, Angela, "Coriolanus in Wien: Adolf Wilbrandts Shakespeare-Übersetzung und deren Inszenierung am Burgtheater", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen*, hrsg. von Bärbel Fritz u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), Tübingen 1997, S.127-153.

Hünig, Angela, "Das Soldatenstück des späten 18. Jahrhunderts: Annäherung an ein europäisches Genre durch den deutsch-englischen Vergleich", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer II*, hrsg. von Anke Detken u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 22) Tübingen 1998, S.97-122.

Inbar, Eva-Maria, "Shakespeare in der Diskussion um die aktuelle deutsche Literatur, 1773-1777", in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1979, S.1-39.

Josten, Walter, "Schwierigkeiten der Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 92, 1956, S.168-174.

Jurt, Josef, "Gattungshierarchien und Karrierestrukturen im XIX. Jahrhundert", in: *Lendemains* 36, 1984, S.33-41.

Jurt, Josef, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995.

Kachler, K.G., "Weshalb immer noch die Shakespeare-Übertragungen der Romantiker vorzuziehen sind", in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 92, 1956, S.90-95.

Kahn, Coppélia, *Man's Estate. Masculine Identity in Shakespeare*, Berkeley 1981.

Kaiser, Bruno (Hg.), *Die Akten Ferdinand Freiligrath und Georg Herwegh* (Veröffentlichungen aus dem Archiv der Deutschen Schillerstiftung Weimar 5/6) Weimar o.J.

Kayser, Rudolf, "Georg Herweghs Shakespeare-Auffassung", in: *German Quarterly*, 20/21, 1947-1948, S.231-238

Kilian, Werner, "Herwegh als Übersetzer", in: *Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte*. Neue Folge 42, Heft 43, S.1-112.

Kittler, Friedrich A., *Aufschreibsysteme 1800. 1900*, München 1987.

Koberstein, August, "Shakespeare in Deutschland", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1865, S.1-17.

Koppenfels, Werner von, *Bild und Metamorphose. Paradigmen einer europäischen Komparatistik*, Darmstadt 1991.

Koppenfels, Werner von, "Die Römerdramen", in: *Shakespeare-Handbuch*, hrsg. von Ina Schabert, Stuttgart³ 1992, S.567-593.

Korninger, Siegfried, "Shakespeare und seine deutschen Übersetzer", in: *Shakespeare-Jahrbuch* West 92, 1956, S.19-43.

Kosch, Wilhelm, *Deutsches Literatur-Lexikon*, 2. Aufl., 4 Bde., Bern 1949-1958; Fortführung in 22 Bdn., Bern usw. 1968-1998.

Kott, Jan, *Shakespeare heute*, München 1964.

Larson, Kenneth E., "Introduction: Tradition and new directions in the study of French and German Shakespeare reception", in: *Michigan Germanic Studies* Vol. XV, No. 2, Fall 1989, spec. issue, S.144-135

Larson, Kenneth E., "Pro und contra Schlegel: Die zwei gegensätzlichen Blankversübersetzungen des 'King Lear' von Heinrich Voss (1806 und 1819)", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1989, S.113-133.

Ledebur, Ruth von, *Deutsche Shakespeare-Rezeption seit 1945* (Studien zur Anglistik) Frankfurt a. M. 1974.

Lehnert, Martin, "Hundert Jahre Deutsche Shakespeare-Gesellschaft", in: *Shakespeare-Jubiläum 1964. Festschrift zu Ehren der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, hrsg. im Namen der Gesellschaft von Anselm Schlösser, Weimar 1964, S.1-41.

Leithner-Brauns, Annette, *Shakespeares Wortwiederholungen und Schlüsselwörter in deutschen Übersetzungen* (Studien zur Englischen Literatur 7) Münster usw. 1994.

Leo, Friedrich August, *Shakespeares 'Coriolanus'. Die Deliussche Ausgabe dieser Tragödie kritisch beleuchtet*, Berlin 1861.

Lessing, Gotthold Ephraim, *Hamburgische Dramaturgie*, in: *Dramaturgische Schriften. Lessing. Werke*. Bd.IV, bearb. von Karl Eibl., Darmstadt 1996.

Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe* hrsg. von Wolfgang Promies, Bd. 1, Frankfurt 1994.

Ludwig, Albert, "Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft. Ein Rückblick anlässlich ihres 50-jährigen Bestehens", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 49, 1914, S.1-96.

Luhmann, Niklas, *Soziologische Aufklärung - Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Köln 1970.

Masons, John Monck, *Comments on the last edition of Shakespeare's plays*, London 1785.

Martens, Gunter, *Vitalismus und Expressionismus*, Stuttgart 1971.

Martini, Fritz, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Liberalismus*, Stuttgart³ 1974.

Moninger, Markus, *Shakespeare inszeniert. Das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'* (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 15), Tübingen 1996.

Müller, Wolfgang, *Die politische Rede bei Shakespeare*, Tübingen 1979.

Neumann, Fritz-Wilhelm, "Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus. Ein Serienvergleich zu *Macbeth* und *Much ado about nothing*", in: *Komödie und Tragödie übersetzt und bearbeitet*, hrsg. von Ulrike Jekutsch u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 16) Tübingen 1994, S.431-454.

Neumann, Fritz-Wilhelm, "Shakespeare - Dorothea Tieck - Adolf Wilbrandt: 'Coriolanus' auf der Datenbank: Neue Wege der Übersetzungsanalyse", in: *Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen* hrsg. von Bärbel Fritz u.a. (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 21), Tübingen 1997, S.155-172.

Öchelhäuser, Wilhelm, *Einführungen in Shakespeare's Bühnendramen*, 2. rev. Aufl., Minden 1885.

Öchelhäuser, Wilhelm, *Ideen zur Gründung einer Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, Siegen 1863.

Pfister, Manfred, "Germany is *Hamlet*: The history of a political interpretation", in: *New Comparison* (Autumn 1986) 2. 'Hamlet' at home and abroad, S.106-127.

Püschel, Ursula, "Gesichtspunkte für die Wahl der Herwegh-Übersetzung bei der Inszenierung von 'König Lear' in Dresden", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1971, S.70-88.

Ranke, Wolfgang, "Integration und Ausgrenzung. Ausländische Klassiker in deutschen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts", in: *Literaturkanon - Medienereignis - Kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, hrsg. von Andreas Poltermann (Göttinger Beiträge zur Übersetzungsforschung 10) Berlin 1995, S.92-118.

Ranke, Wolfgang, "Shakespeare Translations for eighteenth-century-stage productions in Germany: different versions of *Macbeth*", in: *European Shakespeares*, hrsg. von Dirk Delabastita und Lieven D'Hulst, Amsterdam 1993, S.163-182.

Reichel, Norbert, *Der Traum vom höheren Leben. Nietzsches Übermensch und die Conditio humana europäischer Intellektueller von 1890 bis 1945*, Darmstadt 1994.

Reichert, Klaus, "Deutschland ist nicht 'Hamlet'. Bemerkungen zur 'Hamlet'-Übersetzung von Friedrich Bodenstedt", in: *Der Deutsche Shakespeare*, hrsg. von Reinhold Grimm u.a. (Theater unserer Zeit 7) Basel usw. 1965, S.95-101.

Richmond, Hugh M., *King Richard III. (Shakespeare in Performance)* Manchester 1989.

Roszbacher, Karlheinz, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Wien 1992.

Rümelin, Gustav, *Shakespearestudien*, Stuttgart 1866.

Schabert, Ina, *Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung* (Kröners Taschenausgabe 387) Stuttgart 1997.

Schlegel, August Wilhelm, "Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters", in: *Die Horen* hrsg. von Friedrich Schiller, 4. Stück 1796, S.57-112.

Schlegel, Friedrich, "Philosophie der Philologie" hrsg. von Julius Körner in: *Logos* 17, 1928, S.1-72.

Schmidt, Siegfried J., *Die Selbstorganisation des Literatursystems im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1989.

Schoof, Wilhelm, "Dingelstedts Plan einer neuen Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1940, S.137-160.

Schultz, Walther, "Shakespeare's Coriolan in der deutschen Shakespeare-Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts", in: *Zeitschrift für Deutschkunde* 45, 1931, S.120-129.

Schultze, Brigitte, "Russisch-deutsche und polnisch-deutsche Dramenübersetzung: Historische und systematische Aspekte des Kulturtransfers", in: *Zeitschrift für Slavistik* 38 (1993, 4), S.515-538.

Sengle, Friedrich, *Das deutsche Geschichtsdrama. Geschichte eines literarischen Mythos*, Stuttgart 1952.

Sigmann, Luise, *Die englische Literatur von 1800-1850 im Urteil der zeitgenössischen Kritik* (Anglistische Forschungen 55) Heidelberg 1918.

Simrock, Karl, *Shakespeare als Vermittler zweier Nationen*. Probeband: Macbeth, Stuttgart usw. 1842.

Sombart, Nicolaus, *Die deutschen Männer und ihre Feinde. Carl Schmitt. Ein deutsches Schicksal zwischen Männerbund und Matriarchatsmythos*, München usw. 1992

Spurgeon, Caroline, "From Shakespeare's Imagery and What It Tells Us", in: *Shakespeare. 'Macbeth'. A selection of critical essays* ed. by John Wain, London usw. 1985, S.168-177.

Stamm, Rudolf, "Probleme der Shakespeare-Übersetzung", in: *Shakespeare und die Schweiz*, Bern 1964, S.197-215.

Steiger, Klaus-Peter, *Die Geschichte der Shakespeare-Rezeption* (Sprache und Literatur 17), Stuttgart 1987.

Stricker, Käthe, "Deutsche Shakespeare-Übersetzungen im letzten Jahrhundert (etwa 1860-1950)", in: *Shakespeare-Jahrbuch* West 92, 1956, S.45-89.

Stricker, Käthe, "Dorothea Tieck und ihr Schaffen für Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 72, 1936, S.79-92.

Stricker, Käthe, "Otto Gildemeister und Shakespeare", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 68, 1932, S.128-139.

Suerbaum, Ulrich, "Der deutsche Shakespeare. Übersetzungsgeschichte und Übersetzungstheorie", in: *Festschrift für Rudolf Stamm*, Bern 1969, S.61-68.

Suerbaum, Ulrich, "Shakespeare auf deutsch - eine Zwischenbilanz", in: *Shakespeare-Jahrbuch* West 1972, S.42-66.

Turk, Horst, "Fremdheit und Andersheit. Perspektiven einer Kulturgeschichte der Literarischen Übersetzung", in: *Begegnung mit dem 'Fremden': Grenzen - Traditionen - Vergleiche*, hrsg. von E. Iwasaki (Akten des VII. Internationalen Germanisten Kongresses Tokyo 1990, 5) München 1991, S.196-204.

Tyrwhitt, T., *Observations on Shakespeare*, London 1766.

Ulrici, Hermann, "Jahresbericht", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 2, 1867, S.1-15.

Ulrici, Hermann, *Shakespeare's dramatische Kunst: Geschichte und Charakteristik des Shakespearschen Dramas*, 2. umgearb. Aufl., Leipzig 1847.

Viehoff, Heinrich, *Handbuch der Deutschen Nationalliteratur*, 3 Bde., Braunschweig 1857-1858.

Viehoff, Heinrich, "Shakespeare's Coriolan", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 4, 1869, S.41-61.

Vilmar, A., *Geschichte der deutschen National-Literatur*, 21. Aufl., Marburg 1883.

Vincke, Gisbert Freih. von, "Zur Geschichte der Shakespeare-Übersetzungen", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 16, 1881, S.254-273.

Vischer, Friedrich Theodor, *Kritische Gänge*, 2 Bde., Tübingen 1844.

Vischer, Friedrich Theodor, *Shakespeare Vorträge für das deutsche Volk*, hrsg. von Robert Vischer, 6 Bde., Stuttgart usw. 1899-1905.

Vollmann, Rolf, "Sklaven leben bei vollem Mond. Das unglückliche Schriftstellerleben des einst vielgelesenen Friedrich Wilhelm Hackländer", in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 19, 24./25. Januar 1998, SZ am Wochenende, S.II.

Voß, Heinrich, "Briefe von Heinrich Voß an Friedrich Diez", hrsg. von Adolf Tobler in: *Preussische Jahrbücher* 51, 1883, S.9-30.

Wachsmann, Michael, "Die Architektur der Worte: Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 1988, S.44-84.

Waldmüller, Robert, "Shakespeare-Übersetzungen", in: *Blätter für literarische Unterhaltung*, 1873, No. 21, S.331-334.

Wehler, Hans-Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, 3 Bde., München 1987-1995.

Wenzel, Peter, "German Shakespeare-Translation: the State of the Art", in: *Images of Shakespeare* (Proceedings of the Third Congress of the International Shakespeare Association 1986) hrsg. von Werner Habicht u.a., London usw. 1988, S.314-323.

Wheeler, David, "Introduction", in: *Coriolanus. Critical Essays*, ed. by David Wheeler (Shakespeare Criticism 11) (Garland Reference Library of the Humanities 1646), New York usw. 1995, S.XV-XXXII.

Wilbrandt, Adolf, *Aus der Werkezeit*, Stuttgart 1907.

Wilbrandt, Adolf, *Erinnerungen*, Stuttgart 1905.

Williams, Simon, *Shakespeare on the German Stage 1586-1914*, Bd.1., Cambridge 1990.

Willson, Emmett jr., "Coriolanus: The anxious bridegroom", in: *Coriolanus. Critical Essays* ed. by David Wheeler (Shakespeare Criticism 11) (Garland Reference Library of the Humanities 1646), New York usw. 1995, S.93-110.

Zedler, Johann Heinrich, *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 64 Bde., (5 Suppl.), Halle usw. 1732-1750 (1754).

2.1. Übersetzungstheorie

Bassnett, Susan, "Translation and Ideology", in: *Koiné. Quaderni di ricerca e didattica sulla traduzione e l'interpretazione* 1,2, Misano Adriatico 1991.

Bassnett-McGuire, Susan, *Translation Studies*, rev. ed. London usw. 1991.

Coseriu, Eugenio, *Einführung in die allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1988.

Even-Zohar, Itamar, "Polysystem Theory", in: *Poetics Today* 11,1 1990, S.1-51.

Hermans, Theo, "The Manipulation of Literature", in: *The Manipulation of Literature*, hrsg. von Theo Hermans, Breckenham usw. 1985, S.1-15.

Jakobson, Roman, "Linguistische Aspekte der Übersetzung" [1959], in: *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982*, hrsg. von Elmar Holenstein, Frankfurt a. M. 1992, S.481-491.

Kade, Otto, *Probleme des übersetzungswissenschaftlichen Textvergleichs*, Leipzig 1981.

Koller, Werner, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 4. Aufl., Heidelberg usw. 1992.

Levý, Jirí, *Die literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Frankfurt a. M. 1969.

Schleiermacher, Friedrich, "Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens", in: *Das Problem des Übersetzens* hrsg. von Joachim Störig (Wege der Forschung VIII), Darmstadt 1973, S.38-70.

Schreiber, Michael, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffes* (Tübinger Beiträge zur Linguistik 389), Tübingen 1993.

Schultze, Brigitte, "Highways, Byways and Blind Alleys in Translating Drama: Historical and Systematic Aspects of a Cultural Technique", in: *Translating Literatures - Translating Cultures*, hrsg. von Kurt Mueller-Vollmer u.a. (Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung 17) Berlin 1998, S.177-196.

Schultze, Brigitte, "In search of a theory of drama translation: Problems of translating literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)", in: *Cienia e Hermeneutica III. Os Estudos Literarios* 1989, S.267-274.

Snell-Hornby, Mary, *Translation Studies. An integrated approach*, rev. ed., Amsterdam usw. 1995.

Steiner, Georg, *After Babel. Aspects of language and translation*, London usw. 1975.

Toury, Gideon, "A Rationale for Descriptive Translation", in: *The Manipulation of Literature*, hrsg. von Theo Hermans, Breckenham usw. 1985, S.17-41.

Toury, Gideon, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv 1980.

Turk, Horst, "Probleme der Übersetzungsanalyse und der Übersetzungstheorie", in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 2, 11, hrsg. von Gert Roloff, Bern 1990, S.8-82.

3. Hilfsmittel

Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. durch die historische Comission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875-1912.

Blinn, Hans-Jürgen, *Der deutsche Shakespeare. Eine annotierte Bibliographie zur Shakespeare-Rezeption des deutschsprachigen Kulturraums*, Berlin 1993.

Dietrich, Felix, (Begr.), *Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur mit Einschluß von Sammelwerken*, Abt. A, 128 Bde., 20 Erg.-Bde. (retrospektive Erschließung des Zeitraumes von 1861-1895), Leipzig 1897-1864.

Estermann, Alfred, *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1815 bis 1850. Bibliographien, Programme, Autoren*, 10 Bde., Nendeln 1977-1981.

Estermann, Alfred, *Die deutschen Literatur-Zeitschriften 1850 bis 1880. Bibliographien - Programme*. Bd. 1ff, München u.a. 1988ff.

Estermann, Alfred, *Die Zeitschriften des Jungen Deutschland*, 2 Bde., Nendeln 1975.

Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Nachdruck der Erstausgabe 1854-1971, 34 Bde., München 1984.

Heun, Hans-Georg, "Probleme der Shakespeare-Übersetzungen", in: *Shakespeare-Jahrbuch* 92, 1956, S.450-465; 95, 1959, S.403-410 sowie in: *Shakespeare-Jahrbuch West* 1966, S.273-287; 1968, S.251-265; 1971, S.230-243; 1974, S.260-275; 1980, S.260-274.

Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Gesamt-Verzeichnis zu den Bänden I-XXX, Berlin usw. 1895.

Katalog der Bücherei der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft in Weimar nach dem Stand von 1951, Weimar 1951.

Katalog der Bibliothek der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Weimar 1909.

Legatt, Alexander and Norem, Lois, 'Coriolanus'. *An annotated bibliography* (Garland Shakespeare Bibliographies 11) (Garland Reference Library of the Humanities 425) New York usw. 1986.

Neue Deutsche Biografie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 1ff, 1953ff.

Paul, Fritz und Brigitte Schultze, *Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie* (Forum Modernes Theater. Schriftenreihe 7) Tübingen 1991.

Price, Lawrence Marsden, *The reception of English literature in Germany*, Berkeley 1932.

Pökel, Wilhelm, *Philologisches Schriftsteller-Lexikon*, Leipzig 1882.

Sillig, Paul Hermann (Hg.), *Die Shakespeare-Literatur bis Mitte 1854*. Einleitung von Hermann Ulrici, Leipzig 1854

Thimm, Franz, *Bibliotheca Shakespeareana. 1546 bis 1871*. Eine Shakespeare-Bibliographie aller Länder der Welt mit bibliographischen Einleitungen in englischer Sprache, London usw. 1872².

Unflad, Ludwig, *Die Shakespeare-Literatur in Deutschland. Versuch einer bibliographischen Zusammenstellung der in Deutschland erschienenen Gesamt- und Einzel-Ausgaben Shakespeares und der literarischen Erscheinungen über Shakespeare und seine Werke von 1762-1879*, München 1880.

Wheeler, Thomas, *'Macbeth': an annotated bibliography* (Garland Shakespeare Bibliographies 22) (Garland Reference Library of the Humanities 522)

"World-Shakespeare-Bibliography" ed. by James L. Harner u.a., in: *Shakespeare-Quarterly* (Nr. 5 jeden Jahres).

Personenindex

Apel, Friedmar
Assmann, Aleida 182
Assmann, Jan 182, 191
Baudissin, Wolf von 5, 32, 102
Bauernfeld, Eduard von 34
Bassnett, Susan 185
Benda, Johann 22, 30f., 37, 49ff., **58ff.**, 70, 88, 111ff., 116, 124, 127, 141, **145ff.**, 173f.
Benedix, Roderich 89
Benjamin, Walter 36
Bernays, Michael 33, 176
Bismarck, Otto von 99, 114
Bodenstedt, Friedrich 11f., 92f., 95, 97f., 100f., 127, 141, 159, **165ff.**, 173ff., 180, 188
Boettger, Karl 9, 22
Brandl, Alois 176
Bourdieu, Pierre 19, 74ff., 191
Conrad, Hermann 32, 160, 165, 173, 177
Delius, Nicolaus 92, 96, 161, 174
Dingelstedt, Franz 11, 23, 35f., 92, 94, 98, 100ff., 127, 129, 180
Döring, Heinrich 22, 49, **67**, 70, 72, 186
Eschenburg, Johann C. 4, 8, 36, 76
Even-Zohar, Itamar 19, 74ff., 184f., 191
Fick, Josef 31, 49, **66ff.**, 113
Fohrmann, Jürgen 81
Foucault, Michel 22
Freiligrath, Ferdinand von 95, 99
Gadamer, Hans Georg 29, 80
Gasset, Ortega y 30, 80
Genée, Rudolph 34, 154, 176f., 183
Gervinus, Georg Gottfried 6, 27, 35, 82ff., 89, 94, 97, 159, 177, 181, 190
Gildemeister, Otto 96, 166, 183
Gottschall, Rudolf 166, 174, 177ff.
Günther, Frank 20, 175, 193
Gundolf, Friedrich 27, 50, **41ff.**, 47ff., 50, 53
Granville-Barker, Harvey 17
Goethe, Johann Wolfgang von 36, 78, 96, 191
Goedeke, Karl 152f.
Habicht, Werner 7f., 10, 187
Hahn, Alois 181, 191
Heine, Heinrich 99
Heinichen, Carl 23, 72, **156**, 159, 187
Herwegh, Georg 9, 23, 33, 50, 95f., 99ff., **128ff.**, 153, 188f.
Hilsenberg, Ludwig **153ff.**, 186
Hoffmann, Gisela 33
Iwersen, Rainer 193
Jordan, Wilhelm 95, 141, 159, **169ff.**, 173f.
Jurt, Josef 19
Kaufmann, Philip 22, 31, 35, **153f.**, 156, 159, 186
Keller, Adelbert 22, 49, **72**, 158, 187
Kittler, Friedrich A. 90
Körner, Julius 22, **153f.**, 186
Koller, Werner 20
Lachmann, Karl **153**, 156
Larson, Kenneth E. 36
Ledebur, Ruth von 177
Leo, Friedrich August 9, 92, 102, 141, **159ff.**, 173f., 188
Lessing, Gotthold Ephraim 4, 88, 96
Lévy, Jiri 19
Ludwig, Albert 178ff.

Luhmann, Niklas 21
 Malone, Edmond 122
 Meßmer, Georg **172f.**
 Öchelhäuser, Wilhelm 9, 33, 92, 100, 176, 180, 182
 Ortlepp, Ernst 9, 22, 49, 67, **70f.**, 72f., 124, **153**, 155, 186
 Petz, Leopold 32, 49, **67ff.**, 72, 186
 Rapp, Moriz 22, 72, **156f.**, 159, 187
 Rümelin, Gustav 89, 177
 Schiller, Friedrich 191
 Schleiermacher, Friedrich 12, 26, 29, 36, 77, 79ff., 189
 Schlegel, August Wilhelm 4, 7, 10, 13, 15, 22, 31, 36ff., **53ff.**, 71f., 76ff., 88, 94, 96, 175ff., 181, 183, 185
 Schlegel, Caroline 33
 Schlegel, Friedrich 4, 29, 77ff., 94, 189
 Schmidt, Alexander 93
 Schultze, Brigitte 25
 Sigmann, Luise 184
 Simrock, Karl 32, 67f., 84, 89, 95, 97, **156**
 Stricker, Käthe 33, 177
 Suerbaum, Ulrich 177
 Swaczynna, Wolfgang 193
 Tieck, Dorothea 4, 13, 16, 22, 24, 30ff., 37, **41ff.**, 60ff., 68ff., 72ff., 76, 89, 94, 111ff., 116f., 120ff., 131, 141, **145ff.**, 154ff., 161ff., 169ff., 175ff., 185
 Tieck, Ludwig 4f., 13, 34, 94
 Ulrici, Hermann 23, 27, 92ff., 98, 100ff., 103, **128ff.**, 159f., 176ff., 182f., 188ff.
 Viehoff, Heinrich 23, 50, 94f., **103ff.**, 114ff., 120, 127ff., 131, 139f., 188
 Vincke, Gisbert von 182
 Vischer, Friedrich Theodor 33, 35, 83, 97, **172f.**
 Voß, Abraham 12f., 22, 24f., 30ff., 36ff., **46ff.**, 50, 53, 60ff., 64ff., 68, 87, 72ff., 111ff., 123ff., 131, 141, 154ff., 161ff., 169, 185
 Voß, Johann Heinrich d.Ä. 12f., 22, 24, 34ff., **53ff.**, 73, 76, 79, 82, 87
 Voß, Johann Heinrich d.J. 12f., 22, 24, 31, 34, 36f., 66, 73, 87, 141, **145ff.**
 Weber, Max 76
 Wieland, Christoph Martin 4, 8, 36, 76, 96
 Wilbrandt, Adolf 15, 23ff., 49, 90, 95, 98f., **113ff.**, 131, 139f., 141, 188f.

Lebenslauf

Name	Angela Reenste Hünig
Anschrift	Breitenfelder Straße 24 20251 Hamburg
geboren	am 23.03.1964 auf Juist
Familienstand	ledig

Schulbildung

1970 - 1980	Grund- und Realschule auf Juist (erweiterter Realschulabschluß)
1980 - 1983	Ulrichs-Gymnasium Norden, Erlangung der Allgemeinen Hochschulreife

Studium

Oktober 1983 - August 1984	Studium der Ur- und Frühgeschichte, Völkerkunde und Anthropologie an der Universität Göttingen
September 1984 - März 1985	Unterbrechung des Studiums und Beschäftigung als Sekretärin und Kontoristin im väterlichen Architekturbüro
April 1985 - Juli 1988	Studium der Englischen Philologie, der Romanischen Philologie, der Germanistik und der Politischen Wissenschaften an der Universität Göttingen
Juli 1988 - April 1989	DAAD-Stipendium an der Università degli Studi di Venezia
Oktober 1989 - Dezember 1992	Fortsetzung des Studiums in Göttingen mit dem Abschluß Magister Artium am 16. Dezember 1992
Oktober 1990 - Dezember 1993	Studentische Hilfskraft in der Universitätsbibliothek Göttingen (Datenbank: Katalogisierung, Recherche und Korrektur)
Januar 1994 - Dezember 1996	Mitarbeit am Sonderforschungsbereich 309 für Literarische Übersetzung der Universität Göttingen
März 1997 - Oktober 1999	Studium zur Promotion an der Philologischen Fakultät der Pädagogischen Hochschule Erfurt mit dem Schwerpunkt Übersetzungswissenschaft Stipendium nach der Thüringer Graduiertenförderungsverordnung
16. Dezember 1999	Promotion zum Dr. phil. in den Fächern Synchrone Englische Sprachwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Italienische Literaturwissenschaft